

MARIA EINMAN

Lector in drama.

Les enjeux fictionnels et imaginaires
du suicide dans le théâtre français
du XIXe siècle



DISSERTATIONES PHILOLOGIAE ROMANICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS

9

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE

DISSERTATIONES PHILOLOGIAE ROMANICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS

9

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE

MARIA EINMAN

Lector in drama.

Les enjeux fictionnels et imaginaires
du suicide dans le théâtre français
du XIX^e siècle



UNIVERSITY OF TARTU
Press

Université Sorbonne Paris Cité
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
École Doctorale 267 Arts & Médias
IRET – EA 3959
Thèse de doctorat en Études théâtrales

Université de Tartu
Faculté des Arts et Sciences humaines
Thèse de doctorat en langue et littérature françaises

Le conseil doctoral des cursus « Langues et littératures germaniques et romanes » et « Philologie russe et slave » a autorisé le 16 février 2018 la soutenance de la présente thèse doctorale, en vue de l'obtention du grade de Docteur en langue et littérature françaises.

Directeurs : Arnaud Rykner, université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Tanel Lepsoo, université de Tartu

Rapporteurs : Mireille Losco-Lena, ENSATT, Lyon
Yannick Butel, Aix-Marseille université

Composition du jury :
Mireille Losco-Lena, ENSATT, Lyon
Catherine Treilhou-Balaudé, université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Arnaud Rykner, université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Sara Bédard-Goulet, université de Tartu
Raili Marling, université de Tartu
Tanel Lepsoo, université de Tartu

La soutenance publique aura lieu le 4 mai 2018 à 14h00 à la maison de la Recherche de l'université Sorbonne Nouvelle.

Les recherches nécessaires à la réalisation de cette thèse ont été menées conjointement au Département d'études romanes, Collège des langues et des cultures étrangères, université de Tartu, et à l'Ecole Doctorale 267 – Arts & Médias de l'université Sorbonne Nouvelle.

ISSN 1736-4922
ISBN 978-9949-77-707-5 (print)
ISBN 978-9949-77-708-2 (pdf)

Copyright: Maria Einman, 2018

University of Tartu Press
www.tyk.ee

Lector in drama. Les enjeux fictionnels et imaginaires du suicide dans le théâtre français du XIXe siècle. Résumé.

Cette étude examine la lecture des textes de théâtre comme des textes de fiction, visant à faire sortir ce genre de lecture du cadre de l'analyse textuelle au sein duquel on a tendance à l'enfermer. L'examen s'effectue à la lumière de l'interrogation sur le suicide dans le drame français du XIXe siècle : son objectif est de cerner l'effet que le suicide d'un personnage exerce sur le lecteur. Pour ce faire, nous nous servons du concept de lecteur virtuel, destinataire implicite et atemporel des effets du texte selon Vincent Jouve ; ce lecteur immerge au sein du monde possible de fiction soutenu par le dispositif qui se fonde sur la tripartition Réel - Symbolique - Imaginaire de Lacan.

La réflexion est structurée en cinq parties : l'introduction théorique est suivie des analyses qui portent, respectivement, sur le mélodrame, le drame romantique, le drame naturaliste et le drame symboliste. En nous penchant sur l'effet du suicide fictionnel sur le lecteur, qui est systématiquement relié au questionnement de la catharsis, nous traitons également de l'évolution des formes et genres théâtraux évoqués dans l'optique de la lecture « virtuelle ». Ainsi, lire le drame français du XIXe siècle, c'est voyager de la certitude optimiste du mélodrame à l'indétermination tragique du drame symboliste, du suicide effectif aux morts probablement volontaires, de la catharsis « larmoyante » à l'anti-catharsis...

Mots-clés : mélodrame ; drame romantique ; drame naturaliste ; drame symboliste ; lecture ; lecteur virtuel ; dispositif ; suicide ; catharsis ; RSI.

Lector in drama. Fiction, imagination and suicide in 19th-century French theater. Summary.

This study examines the reading of drama texts as the reading of fictional texts, aiming to broaden the current approach according to which the reading of drama texts is mainly limited to text analysis. This question is examined in the light of the issue of suicide in 19th-century French drama. The principal aim of this study is therefore to understand the impact of the character's suicide on the reader *via* the detailed analysis of the ins and outs of the suicidal act. The study applies Vincent Jouve's concept of the virtual reader, who is defined as an implicit and atemporal recipient of the text effects. This reader emerges in a fictional world that is supported by an operative device (*dispositif*) based on the Lacanian triptych of the Real, the Symbolic and the Imaginary.

The dissertation consists of five chapters. The theoretical discussion is followed by four chapters that deal, respectively, with melodrama, romantic drama, naturalist drama, and symbolist drama. In addition to the effect of the fictional suicide on the reader (which is systematically connected to the catharsis), the evolution of theatrical genres and forms is explored from the perspective of "virtual" reading. Thereby, the reading of 19th-century French drama could be viewed as a journey from the optimistic certainty of melodrama to the tragic indeterminacy of symbolist drama, from actual to probable suicides, from "sorrowful" catharsis to anticatharsis.

Keywords: 19th-century French drama; melodrama; romantic drama; naturalist drama; symbolist drama; reading; virtual reader; theory of operative devices; suicide; catharsis.

«Lector in drama. Enesetapu, fiktsiooni ja kujutlusvõime vahelised seosed XIX sajandi prantsuse teatris». Kokkuvõte.

Tänapäeval käsitletakse teatriteksti lugemist eeskätt tekstianalüüsina. Doktoritöö eesmärk on antud lähenemist rikastada, käsitledes teatriteksti lugemist fiktsionaalse teksti lugemisena. Seda lugemisviisi vaadeldakse XIX sajandi prantsuse draama tegelaste enesetapuproblemaatika valguses. Teisisõnu huvitab autorit see, kuidas tegelase enesetapp mõjutab teatriteksti lugemist protsessina. Sellele küsimusele vastamiseks uuritakse põhjalikult ka enesetappude põhjusi ja tagajärgi ning nende seost katarsisega. Analüüsiks kasutatakse Vincent Jouve'i virtuaalset lugejat ehk ajastuvälist ja implitsiitset tekstiefektide adressaati. Lugemise ajal «imbub» virtuaalne lugeja fiktsionaalsesse maailma, mille aluseks on Reaalse-Kujuteldava-Sümboolse kolmikjaotusel põhinev dispositiiv.

Doktoritöö koosneb viiest peatükist: teoreetilisele sissejuhatusele järgnevad melodraama, romantilise, naturalistliku ja sümbolistliku draama kästlused. Peale fiktsionaalsete enesetappude mõju lugejale huvitab autorit ka uuritavate teatrižanrite arengu küsimus «virtuaalse» lugemise perspektiivis. Nii saabki XIX sajandi prantsuse draama lugemist võrrelda teekonnaga melodraama elujaatavast meelekindlusest sümbolistliku draama traagilise määramatuseni, õnnestunud enesetappudest võimalike suitsiidideni ning «nutuküllasest» katarsisest antikatarsiseni...

Võtmesõnad: Prantsuse draama; melodraama; romantiline draama; naturalistlik draama; sümbolistlik draama; lugemine; virtuaalne lugeja; dispositiiviteooria; suitsiid; katarsis.

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je tiens à exprimer ma sincère gratitude à Arnaud Rykner pour son soutien sans faille, pour son investissement profond dont je lui resterai toujours reconnaissante, et pour sa rigueur, et pour sa bonté. Je tiens également à remercier Tanel Lepsoo pour sa relecture et pour ses commentaires stimulants : mes réflexions sur l'identité des personnages doivent beaucoup à ses explications intelligentes et claires. Je les remercie ensemble de m'avoir guidée dans ma recherche en me suggérant de bonnes pistes à explorer sans m'imposer des limites.

Je souhaite remercier Raili Marling pour nos échanges fructueux tout au long de la préparation de cette thèse. Je témoigne ma vive reconnaissance à l'Institut d'Études Théâtrales de Paris 3 pour le plaisir véritable qui m'a été offert de pouvoir enseigner dans un cadre ouvert et convivial, et plus particulièrement à Pierre Letessier de m'avoir offert la chance de donner un cours sur le sujet de cette thèse. Je remercie mes étudiants pour leur vif intérêt et pour nos discussions animées qui m'ont souvent permis d'apporter de nouveaux éclairages à ma problématique. J'aimerais remercier Céline Hersant, responsable de la Théâtrothèque Gaston Baty, pour son aide précieuse dans mes recherches documentaires et pour sa gentillesse.

Je remercie tous mes amis et collègues. Mes remerciements vont d'abord à Simon Marlet : pour la richesse exceptionnelle de nos dialogues dont on retrouve les traces sur ces pages, pour sa relecture bienveillante et ses suggestions bibliographiques, mais surtout pour son amitié, toujours réconfortante. Pour la relecture de ces pages, je témoigne aussi ma gratitude à Evelyne Malot et à Alexandre Glais. Je remercie Lina Uzlyte pour son soutien cordial et pour son écoute attentive pendant ces années de thèse. Merci également à Magali Alphand, Céline-Marie Hervé et Isabela Duarte pour le plaisir de découvrir de nouveaux horizons en échangeant sur nos sujets.

Je remercie chaleureusement Katre Talviste pour sa présence, pour son esprit fin et vif et pour sa capacité rare de mettre de l'ordre au sein du désordre le plus désespérant. Un immense merci à Anna Mezentseva et à Triin Lellep pour nos soirées apaisantes sous la lampe à la fin de longues journées de travail. Un grand merci amical à Triin Johanson, Reeli Viikberg, Kristel Petermann et Külliki Levin, Svetlana Hokkonen, Dmitri Peterson, Mari Tarendi et Olga Veresova, Irina Novikova, Ivan Ignatiev, Olga Lavrentyeva et Anastassia Griffe : à Paris ou à Tartu, je me savais et me sentais toujours entourée. Merci à Maurice et Adam, deux petits rats, pour le bonheur inconditionnel qu'ils m'ont offert.

Je dois un immense merci à mes parents, Marina et Aleksandr, pour leur amour et pour leur patience, mais aussi pour nos voyages en famille qui, chaque été, me permettaient de reprendre mon souffle avant de repartir à l'aventure.

Enfin, je tiens à exprimer ma gratitude profonde à Maurice Maeterlinck pour sa pensée philosophique, optimiste et consolatrice.

SOMMAIRE

AU LECTEUR	13
I LIRE LE THEATRE (QUAND MEME)	16
1. <i>LECTOR IN DRAMA</i>	18
2. DISPOSITIF DE LECTURE	38
3. DES MONDES POSSIBLES A LA MORT CERTAINE	68
II RECONSTITUER, DEFORMER, EPURER : L'ACTE SUICIDAIRE ET LA TRANSFORMATION DES MONDES FICTIONNELS DU MELODRAME	86
1. LE LECTEUR VIRTUEL DU MELODRAME	89
2. RECONSTITUER LE MONDE EN SE DONNANT LA MORT	98
3. DEFORMER LE MONDE : LE SUICIDE PASSIONNEL	142
4. ÉPURER LE MONDE : LE SACRIFICE AU SERVICE DE LA MORALE CHRETIENNE	169
III MASQUES ET POETES : LE SUICIDE ROMANTIQUE	190
1. DECHIRE, DECENTRE : LE HEROS ROMANTIQUE ET SON LECTEUR VIRTUEL	190
2. MASQUES SANS POETE : SUICIDES HUGOLIENS	196
3. POETES SANS MASQUE : AYEZ PITIE !...	233
IV POURSUIVIS PAR LEUR OMBRE : LE SUICIDE DANS LES DRAMAS DE ZOLA	266
1. ZOLA DRAMATURGE ET SON LECTEUR VIRTUEL	268
2. VICTIMES DU PASSE : MADELEINE, THERESE, RENEE	274
3. ADAPTATIONS DU SUICIDE « NATURALISTE »	311
V LES THEATRES DE L'AME : LE SUICIDE DANS LE DRAME SYMBOLISTE	332
1. LE DRAME SYMBOLISTE ET SON LECTEUR VIRTUEL	333
2. LE SUICIDE, LE REVE ET LE SUBLIME : LA MORT VOLONTAIRE DANS LES UNIVERS VILLIERIENS	342
3. CHUTES : LA MORT CHEZ MAETERLINCK	388
CONCLUSION	425
1. MONDES EN CHANGEMENT	425
2. DISPOSITIF ET SCENE	431
BIBLIOGRAPHIE	440
ANNEXES	450
TABLE DES MATIERES	472

Cependant, l'œuvre – l'œuvre d'art, l'œuvre littéraire – n'est ni achevée ni inachevée : elle est. Ce qu'elle dit, c'est exclusivement cela : qu'elle est – et rien de plus. En dehors de cela, elle n'est rien. Qui veut lui faire exprimer davantage, ne trouve rien, trouve qu'elle n'exprime rien. Celui qui vit dans la dépendance de l'œuvre, soit pour l'écrire, soit pour la lire, appartient à la solitude de ce qui n'exprime que le mot être : mot que le langage abrite en le dissimulant ou fait apparaître en disparaissant dans le vide silencieux de l'œuvre¹.

¹ Blanchot M., *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955, p. 12.

AU LECTEUR

... In contrast, he said, I told the story of my research as if it were a detective novel. The objection was made in a friendly manner, and suggested to me the fundamental idea that all research findings must be « narrated » this way. Every scientific book must be [...] the report of a quest for some Holy Grail².

Cette étude interroge trois manières d'explorer l'infini : le théâtre, la lecture et la mort. Le théâtre étant pour nous le maître mot, c'est à la lecture des textes dramatiques³ et à la mort volontaire, mort éminemment théâtrale⁴, que nous nous intéressons : comment le suicide d'un personnage influence-t-il la lecture d'un texte dramatique ? quels sont les enjeux fictionnels et imaginaires de cet acte ? de quelle manière s'inscrit-il dans un espace-temps fictionnel ? Notre problématique et le caractère de notre corpus d'étude impliquent certaines particularités qu'il convient de préciser d'entrée de jeu, avant de passer à la première partie qui sert d'introduction véritable à cette thèse.

Dans le présent contexte, « lire » signifie venir habiter un monde possible de fiction⁵, c'est-à-dire accueillir, sur sa scène intime, au sein de son imaginaire, un espace-temps habité par les personnages qui se constitue et se complète au fil de la lecture, processus linéaire et continu. En revanche, le suicide d'un personnage est un acte ponctuel qui, on ne s'en étonne pas, advient le plus souvent au dénouement. Ainsi, pour comprendre l'effet qu'un suicide fictionnel exerce sur la lecture, soit pour comprendre l'effet d'un *acte* sur un *processus*, il faut nécessairement se rendre compte de la nature de ce dernier : il faut suivre l'itinéraire du lecteur de l'exposition au dénouement ; il faut étudier, en détail, le monde fictionnel dans lequel le suicide se met en œuvre et en scène. En d'autres termes, la dernière phrase d'une fiction frappe le lecteur dans la mesure où il fut attentif à l'histoire dès la première page ; de même qu'un coup de poignard, une noyade ou une défenestration obtiennent tout leur sens à la lumière de l'ensemble des actes discursifs et physiques du suicidaire qui les ont précédés. Afin d'examiner les morts volontaires de notre corpus, il nous faudra donc reconstituer – minutieusement – leur contexte ; en corollaire, nous courons le risque de laisser l'impression de ne pas nous intéresser suffisamment à la mort volontaire en tant que telle. Cependant, même si nous nous en rapprochons par de nombreux détours, tous les fils de notre réflexion servent à tisser la problématique du suicide dramatique. Il faut aussi préciser que ce dernier nous intéressera moins par son côté philosophique ou socio-historique que par sa dimen-

² Eco U., *Confessions of a Young Novelist*, London : Harvard University Press, 2011, p. 7.

³ C'est-à-dire à la lecture des textes de théâtre comme des textes de fiction. Pour la définition des notions principales utilisées, se reporter au glossaire.

⁴ Puisque sa portée est à la fois dramaturgique et théâtrale : le suicide est la seule mort qui peut être mise en œuvre. Voir chapitre I.3.2, « Le suicide dramatique ».

⁵ Pour une explication et définition plus amples, voir chapitre I.1.2, « Théorie(s) des mondes possibles ».

sion purement « fonctionnelle », c'est-à-dire dramaturgique et théâtrale, qui convoque à la fois les capacités d'interprétation et le pouvoir imageant du lecteur et se voit donc explicitement reliée à l'interrogation sur la lecture.

Pour ce qui est de notre corpus d'étude, il comporte vingt-quatre drames d'une dizaine de dramaturges français et francophones du XIX^e siècle : des mélodrames de Pixérécourt, de Ducange et d'autres dramaturges moins connus ; des drames romantiques de Hugo, de Musset, de Vigny et de Dumas ; des drames naturalistes de Zola ; des drames symbolistes de Villiers et de Maeterlinck. La caractéristique principale de ce corpus est donc l'hétérogénéité ; or celle-ci se soumet difficilement à la synthèse qui est pourtant primordiale pour élaborer le plan d'un écrit critique. Nous avons donc choisi d'organiser notre réflexion en fonction des formes théâtrales dans lesquelles ces drames s'incarnent. Cette solution simple en apparence nous permet de nous pencher, entre autres, sur l'évolution du drame français au XIX^e siècle et d'examiner les interactions entre les formes théâtrales évoquées tout en nous intéressant à leurs similitudes et différences sur le plan de la lecture : ainsi, le lecteur d'un mélodrame entre dans le monde fictionnel par d'autres portes que celui d'un drame romantique, quoique le drame romantique, et ce surtout chez Hugo, se serve toujours volontiers des structures propres au mélodrame. Sur un autre plan, comme notre problématique nous demande de « reconstituer » en détail chaque monde fictionnel auquel nous nous intéressons, nous avons décidé de traiter chaque œuvre du corpus séparément, dans un sous-chapitre à part ; ainsi, sur ces pages se trouvent rassemblées les études de cas, précédées, au début de chaque partie, d'une réflexion plus générale (et souvent comparative) sur la forme théâtrale dans laquelle elles s'inscrivent, nominalement ou effectivement.

Sur un plan métaphorique, notre analyse pourrait alors être envisagée comme un voyage à travers des mondes possibles : l'itinéraire du lecteur virtuel⁶ nous servira de carte, l'interrogation sur la mort volontaire de phare. Dans la première partie, nous détaillerons notre problématique, instaurons le cadre méthodologique et mettrons au point les outils d'analyse (ou le système de navigation de notre vaisseau) : la lecture « fictionnelle » des textes de théâtre étant un sujet relativement peu abordée dans le domaine des études théâtrales, il s'agira d'en préciser les enjeux tout en l'inscrivant dans la perspective conjointe de la critique des dispositifs, de la théorie des mondes possibles de fiction et de certaines théories de la lecture sans pour autant oublier de mettre en lumière le caractère spécifique d'un texte dramatique, reposant en premier lieu sur la théâtralité. Par la suite, nous partirons à la découverte des mondes fictionnels : on explorera les mondes mélodramatiques, subordonnés au principe manichéen du bien et du mal, cherchant une sorte d'équilibre que le suicide aide souvent à restaurer ; on visitera les mondes romantiques dans lesquels les poètes traqués par la société se tuent faute de pouvoir se cacher derrière un masque protecteur ; on passera par les mondes naturalistes où les personnages rattrapés par leur passé s'éliminent du tissu fictionnel à la recherche de la rédemption ; enfin, on

⁶ Sur le lecteur virtuel, voir chapitre I.1.1, « Scène virtuelle, scène intime ».

s'arrêtera dans l'univers symboliste, aux confins du transcendant, où la mort volontaire change subitement de nature, devenant le moyen le plus efficace, mais en même temps très incertain, de rejoindre l'Absolu par lequel les protagonistes de ces drames sont irrésistiblement attirés...

I

LIRE LE THEATRE (QUAND MEME)

Dans la France du XIXe siècle, le théâtre est le lieu de divertissement par excellence. À Paris, les productions théâtrales foisonnent, surtout sur les Boulevards : le répertoire dramatique de l'époque englobe quelques milliers de textes, montés et repris sur les scènes parisiennes et celles de province ; de plus, il n'est pas, semble-t-il, de grand romancier ni de grand poète qui ne tente pas sa chance sur les tréteaux. Tout le monde fait du théâtre, tout le monde va au théâtre ; et le texte de la pièce sert surtout à ranimer les souvenirs de la représentation : à l'époque, les spectacles relèvent véritablement du spectaculaire. Afin d'émouvoir et de fasciner le public, les mélodrames actionnent des machineries impressionnantes : à cet égard, il suffit de penser à l'éruption du Vésuve à la fin de *La Tête de mort* de René-Guilbert de Pixérécourt, l'éruption qui est restée gravée dans la mémoire des spectateurs, « un tableau horrible et tout à fait digne d'être comparé aux Enfers »⁷. Le théâtre est donc, comme l'étymologie même l'indique, « le lieu d'où l'on voit », le lieu où l'on rassasie sa vue ; et la création d'un texte dramatique va de pair avec la pensée de la représentation scénique.

Toutefois, ce même Pixérécourt, surnommé, à l'époque, « Corneille des Boulevards », s'exclame dans la préface à la première édition de ses œuvres choisies :

...de quel droit voudrait-on me contraindre à payer fort cher la fastidieuse représentation de nos chefs-d'œuvre, que je préfère lire et admirer au coin de mon feu ou dans une promenade solitaire, à les voir souvent dénaturer par les doubles et les triples des théâtres royaux⁸ ?

Vers la fin du siècle, les dramaturges symbolistes et leurs précurseurs lui feront écho : Villiers défendra qu'*Axël* est un drame pensé pour la lecture, en allant jusqu'à déclarer que l'idée même de la représentation de son œuvre lui semble inadmissible⁹ ; et Maurice Maeterlinck déplorera le « Hamlet du livre » qui meurt une fois que le « spectre d'un acteur » vient le supplanter¹⁰. Il ne faut pas non plus oublier le « théâtre dans un fauteuil », théâtre éminemment romantique

⁷ Pixérécourt R.-G., *La Tête de mort* (cité d'après Thomasseau J.-M., *Le Mélodrame*, coll. « Que sais-je ? », Paris : P.U.F., 1984, p. 114). L'un des attraits principaux du mélodrame est le « clou » visuel, note Jean-Marie Thomasseau. En plus de l'éruption du Vésuve de Pixérécourt, il cite d'autres exemples célèbres dans l'histoire du mélodrame : « l'avalanche dans *La Cabane de Montainard*, l'éboulement final dans *La Citerne*, l'inondation dans *La Fille de l'exilé*, l'accident de train dans *L'affaire Coverley*... » (*ibid.*, pp. 113–114).

⁸ Pixérécourt R.-G., *Théâtre choisi*, t. I, Genève : Slatkine Reprints, 1971, p. 12.

⁹ Cf. Villiers de l'Isle-Adam A. (de), « La conférence de la salle des Capucines » in *Œuvres complètes*, t. II, coll. Pléiade, Paris : Gallimard, 1986, pp. 1531–32.

¹⁰ Maeterlinck M., « Préface » in *Trois petits drames pour marionnettes*, coll. « Espace Nord », Bruxelles : Renaissance du livre, 2009, p. 8.

: après l'échec de sa première pièce, due, entre autres, au style excessivement imagé que le public n'arrive pas à accepter, Musset renonce aux tréteaux et écrit des pièces destinées à la lecture qui créent de vastes mondes poétiques, souvent considérées comme « injouables ». Ainsi, à côté de la représentation scénique, existe, tout au long du siècle, l'idée d'une représentation imaginaire qui se déroule sur la scène intime du lecteur sans travestir l'essence des personnages : l'imaginaire du lecteur, espace-temps éphémère, est libre de toutes les contraintes matérielles qui entravent la scène de l'époque. Dans cette optique, lire un texte de théâtre, dans un fauteuil, au coin de son feu, peut s'avérer aussi fascinant que de le voir se réaliser sur le plateau, car il s'agit d'un spectacle unique dans son genre, où le jeu et les décors sont façonnés selon la personnalité du lecteur.

La première partie de notre étude se propose donc d'interroger ce spectacle virtuel sur un plan théorique, dans la perspective de la critique des dispositifs et de la théorie des mondes possibles littéraires, au sein de laquelle nous inscrirons le concept de lecteur virtuel, dans la lignée du lecteur modèle d'Umberto Eco. Dans cette partie, nous tenons donc à présenter une description détaillée des outils méthodologiques qui nous serviront à l'analyse du corpus. Mais c'est aussi la lecture des textes dramatiques en tant que telle qui nous intéresse : avant de passer à l'analyse du corpus à proprement parler, nous aimerions l'envisager également sur un plan plus général et abstrait.

Cela dit, de nos jours, les études théâtrales peuvent sembler centrées sur le versant scénique du théâtre ; elles n'ignorent pourtant pas la question du texte qu'elles comptent parmi les éléments constitutifs de la représentation, ni, d'ailleurs, celle de la lecture du texte dramatique qu'elles envisagent toutefois, à de rares exceptions près, en tant que lecture analytique, même lorsqu'il s'agit de se pencher sur l'imaginaire du lecteur. Notre visée est alors de compléter, voire d'enrichir le tableau en proposant une réflexion sur le lecteur jouissant et sur la lecture jouissive, c'est-à-dire non orientée vers une fin précise, excepté, justement, le plaisir et la jouissance du texte¹¹, pour lesquels l'imaginaire s'avère être d'une importance cruciale. En commençant par distinguer entre les deux modes selon lesquels l'imagination du lecteur du texte dramatique peut fonctionner, nous présenterons le concept de lecteur virtuel que nous relierons par la suite avec la théorie des mondes possibles et la critique des dispositifs afin de mettre en lumière les particularités du positionnement du lecteur par rapport au monde fictionnel qu'il vient « habiter ». Nous contextualiserons également les notions indispensables pour notre analyse, à savoir immersion, identification et catharsis. Pour terminer, nous nous pencherons sur la mort volontaire que nous aborderons sur un plan historique et métaphysique afin d'établir le cadre dans lequel s'inscrivent les suicides de notre corpus.

¹¹ Nous empruntons ces deux notions au *Plaisir du texte* de Roland Barthes (Paris : Seuil, 1973). Le plaisir relève de l'ordre, tandis que la jouissance se rapporte toujours à la rupture. Pour une explication détaillée, voir *infra*, p. 111.

1. *Lector in drama*

Un spectacle ennuyeux est chose assez commune,
Et tu verras le mien sans quitter ton fauteuil¹².

1.1. Scène virtuelle, scène intime

Dans l'entrée « Lecture » du *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis affirme que la lecture du texte dramatique exige du lecteur un effort mental, et ce de manière incontournable :

La lecture du texte dramatique présuppose tout un *travail* imaginaire de mise en situation des énonciateurs [...] Il est de plus *inévitabile* d'accompagner cette lecture d'une *analyse* dramaturgique, qui éclaire la construction dramatique, la présentation de la fable, de l'émergence et la résolution des conflits. *Toute* lecture se fait *dans la perspective d'une mise en espace* des éléments dynamiques du drame... »¹³.

Lire le théâtre se limiterait ainsi à analyser le texte dramatique pour le mettre en scène. En même temps et de manière curieuse, la lecture d'un roman revient pour Pavis avant tout à la création d'un « univers fictionnel (ou un monde possible) »¹⁴. Aussi naïve que soit notre position, nous ne voyons pas en quoi « un travail imaginaire de mise en situation des énonciateurs » ne contribue pas à la création d'un tel monde ; ni, d'ailleurs, pourquoi la lecture du texte dramatique doit être un « *travail* imaginaire » (car l'imagination n'a pas besoin d'être activement sollicitée par le sujet pour fonctionner ; il suffit de lire le texte pour que les images mentales surgissent d'elles-mêmes – on y reviendra) et se faire accompagner, inévitablement, d'une analyse dramaturgique.

Un autre cas de figure curieux confirme ce propos. Michael Hawcroft, dans son article « Mise en scène et mise en page du *Tartuffe* de Molière : décor, entrées et sorties, et division en scènes »¹⁵ dont la problématique concerne surtout la lecture du texte de Molière, insiste :

Un défi capital auquel le lecteur [de *Tartuffe*] se trouve confronté est celui du décor. On ne peut envisager les entrées et les sorties des personnages sans avoir une idée du décor dans lequel ceux-ci se déplacent.

¹² Musset A. « Au lecteur » in *Poésies complètes*, Paris, France : Gallimard, 1957, p. 152.

¹³ *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Dunod, 1996, pp. 190–191, n.s.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ In *Papers on French Seventeenth Century Literature* [en ligne], août 2016. Disponible sur : <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:099b2ff3-2747-481d-b501-c6bdfc926fd>, consulté le 14 juin 2017.

Après avoir établi, à partir de l'analyse détaillée du texte, l'existence d'au moins trois portes dans l'espace scénique de la comédie en question, Hawcroft conclut :

Pour bien suivre l'action, il faut que le lecteur envisage par quelle porte un personnage sort ou entre. Le spectateur, en revanche, n'est pas obligé d'y réfléchir. Il n'a qu'à regarder se déplacer les acteurs. C'est donc une des différences fondamentales entre voir et lire une pièce de théâtre, et un des grands défis lancés aux lecteurs de pièces de théâtre.

Étonnée, car n'ayant gardé le souvenir d'aucune porte de notre dernière lecture de *Tartuffe*, nous avons décidé de relire le texte. Avouerons-nous d'une part, de ne jamais imaginer les personnages entrer sur scène ni en sortir et de l'autre, de retenir l'existence d'une seule porte, à savoir la porte du cabinet dans lequel se cache Damis ? Du reste, qu'il y ait trois portes, une seule ou que les portes soient absentes, cela ne nous semble aucunement gêner le plaisir de la lecture ni la compréhension du texte, ce que nous ont également confirmé les collègues que nous avons interrogés sur ce sujet. Cela dit, même si Hawcroft réussit effectivement à démontrer que dans les éditions de l'époque, les indications scéniques, censées guider le lecteur, l'amènent plutôt à la confusion, il envisage un lecteur qui devrait, à ce qu'il semble, lire la pièce de Molière en consultant le dictionnaire de Furetière chaque fois qu'il rencontre dans le texte l'expression « salle basse », « cabinet » ou « galerie » afin de reconstituer rigoureusement la disposition spatiale des pièces de la maison d'Orgon pour retrouver lesdites trois portes...

Un tel lecteur n'est pas inexistant : c'est l'auteur de l'article lui-même ; ce sont d'autres spécialistes du théâtre. La lecture critique est effectivement l'un des régimes de lecture du texte dramatique ; or, à ce qu'il nous semble, il n'est pas *l'unique* régime de lecture envisageable. Cela nous amène à nous demander : n'est-il pas possible de lire un texte de théâtre rien que pour la jouissance ou le plaisir du texte, sans en faire une analyse consciente ? Ne peut-on pas lire le texte dramatique non seulement en chercheur ou en metteur en scène, mais également en *spectateur* qui ne s'acharne pas à déchiffrer sur-le-champ ce qu'il expérimente, mais qui se repaît du spectacle imaginaire ? Rien n'empêche une telle approche, car le dramaturge inscrit au sein du texte les deux possibilités ; parfois même (si l'on pense aux œuvres de Musset ou à *Axël* de Villiers précédemment évoqué), il semble se limiter au seul lecteur jouissant¹⁶.

¹⁶ Sur ce point, signalons également l'ouvrage de Patrice Pavis *Le Théâtre contemporain* (Paris : Armand Colin, 2011) qui repose la question de l'analyse du texte dramatique dans la perspective de *Lector in fabula* de Umberto Eco. La lecture y est toujours envisagée comme analyse dramaturgique (à ceci près qu'elle prend désormais en compte les mondes possibles autant que « la mise en scène mentale » du lecteur), tout en insistant sur le fait que « les textes dramatiques ne sont jamais que la trace d'une pratique spectaculaire ». Cela démontre, une fois de plus, que l'on pense rarement la lecture des textes de théâtre en dehors du cadre critique/analytique et que l'on a tendance à la relier directement au processus de la création.

Cette détermination à transformer le lecteur du texte de théâtre en lecteur téléonomique, dont la lecture est consciente d'elle-même et toujours orientée vers un objectif prédéterminé, vient, nous semble-t-il, non seulement d'une certaine envie de séparer le dramatique du romanesque afin de valoriser la spécificité du premier¹⁷, mais également de la pratique courante de la lecture. En effet, il est peu courant que quelqu'un lise des pièces de théâtre hors du cadre scolaire, universitaire ou théâtral, rien que « pour le plaisir ». Pourtant, il y a toujours des exceptions à la règle, et dans cette étude, nous aimerions, en premier lieu, concevoir la possibilité d'un lecteur jouissant des textes de théâtre, car non seulement cette dimension de la lecture des pièces reste peu explorée, mais aussi ce lecteur a un rapport plus direct avec le texte, s'apparentant par là au spectateur : il s'adonne au texte et s'oublie en contemplant le spectacle qui se déroule sur sa scène intime, dans son imaginaire.

Deux manières d'imaginer

À la lumière des exemples précédents, on ne s'étonne pas qu'en études théâtrales, les travaux sur *l'imaginaire* du lecteur à proprement parler restent assez peu nombreux. De notre part, nous n'avons réussi à trouver qu'un seul article, relativement récent, sur le rôle de l'imagination dans la lecture des textes dramatiques, et notamment « Les yeux du théâtre » de Jean de Guardia et Marie Parmentier¹⁸. Les auteurs confirment nos propres intuitions en faisant remarquer que la problématique en question a été depuis longtemps négligée dans le domaine : même dans *Lire le théâtre* d'Anne Ubersfeld, « lire » se définit essentiellement comme « analyser » ; ils proposent alors d'élaborer une théorie de lecture dramatique à partir de l'activité imageante du lecteur.

Guardia et Parmentier décrivent d'abord deux régimes de lecture du texte théâtral qui alternent selon le contexte et selon la personnalité du lecteur, la lecture scénique et la lecture fictionnelle. Si dans le cas de la lecture fictionnelle, on se représente directement la fiction (le personnage), dans le cas de la lecture scénique, on se représente une « mise en scène mentale » (un comédien jouant le personnage ou, plus précisément, « une représentation mentale de représentation physique » que l'on est censé reconstituer à partir des éléments fournis par le texte¹⁹). Signalons que pour les auteurs, l'intérêt est de démontrer que la lecture du texte dramatique ne se résume pas à la lecture scénique (idée répandue depuis le XVIIIe siècle) et qu'il est possible, en fait, de lire un texte de théâtre comme on lirait un roman, c'est-à-dire sans passer par la représentation

¹⁷ Un enjeu stratégique s'ajoute ainsi à l'enjeu théorique, qui tient, historiquement, à l'effort fait par les études théâtrales à la tutelle des études littéraires (effort qui, en France, a abouti, en 1959, à la création de l'Institut d'Études Théâtrales). Cette séparation étant acquise, il importe aujourd'hui de ne pas se laisser piéger par l'enfermement dans des territoires disciplinaires.

¹⁸ In *Poétique* [en ligne], 1er mai 2009. Vol. 158, n°2, pp. 131–147. Disponible sur : <http://dx.doi.org/10.3917/poeti.158.0131>, consulté le 14 juin 2017.

¹⁹ *Ibid.*, p. 144.

mentale des comédiens jouant une mise en scène (ce qui isolerait le lecteur de la fiction). Guardia et Parmentier soulignent alors que dans le cas d'une lecture « ordinaire », par un lecteur qui ne serait ni metteur en scène, ni un ignorant qui ne serait jamais allé au théâtre, « la lecture scénique implique la lecture fictionnelle comme l'une de ses composantes »²⁰ ; et c'est leur « étrange entre-deux » qui constitue la singularité de la lecture d'un texte dramatique :

Sa spécificité est de se mouvoir dans un étrange entre-deux, entre deux degrés de représentation mentale : représentation au premier degré (d'une fiction), représentation au second degré (d'une représentation physique d'une fiction)²¹.

Les auteurs mettent ainsi en lumière, et à juste titre, un aspect de la lecture des textes de théâtre sur lequel nous aimerions nous arrêter brièvement, car l'on a tendance à le négliger non seulement sur le plan de l'imaginaire, mais aussi sur le plan de l'interprétation du texte : la lecture d'un texte de théâtre, comme la lecture de tout texte de fiction, pour une bonne part, ne nécessite pas d'intervention ni de participation *délibérée* de la conscience (imageante) si l'on n'est pas chercheur, acteur ou metteur en scène. Si dans le cas de la lecture scénique « pure », le lecteur doit solliciter son imagination pour pouvoir imaginer l'acteur qui joue Alceste, dans le cas de la lecture « ordinaire », lorsqu'on n'intervient pas dans le travail de l'imagination, l'image mentale d'Alceste surgit d'elle-même. Autrement dit, il s'agit du travail de l'inconscient (qui se traduit alors par un « je vois ») plutôt que de la « mise en scène mentale » qui passe par un effort volontaire. Les chercheurs en sciences cognitives le confirment : un texte, une phrase ou même un mot isolé sollicitent et activent le système visuel du cerveau (donc l'imagination) sans que l'esprit (c'est-à-dire l'activité volontaire et consciente) intervienne ; en outre, selon les expériences qu'ils ont effectuées, il y a des phrases qui sont plus propices à générer des images mentales et d'autres qui le sont moins – tout dépend du degré de l'abstraction (il est toujours plus facile d'imaginer une chaise verte qu'un amour éternel). Pourtant, tout en soulignant que presque chaque être humain est capable de se forger des images mentales lorsqu'il y est invité, ils indiquent qu'en matière d'imagerie spontanée, il existe des sujets imageants et des sujets peu imageants : ces derniers, lorsqu'ils lisent un texte (de fiction), voient peu ou ne voient pas du tout d'images surgir²². Il est peu probable qu'ils représentent la majorité des lecteurs, mais cela pourrait expliquer, au moins en partie, le fait que certains chercheurs admettent, tacitement ou explicitement, qu'une image mentale a besoin d'être créée par le sujet lui-même...

Ainsi, en convergeant vers un spectacle intime créé par l'inconscient, la lecture jouissive du texte dramatique sollicite la capacité d'imaginer aussi bien que

²⁰ *Ibid.*, p. 142.

²¹ *Ibid.*, p. 145.

²² Voir sur ce sujet l'ouvrage de Michel Denis *Image et cognition* (Paris : PUF, 1989) et en particulier le chapitre « Activité d'imagerie, compréhension et mémorisation des textes » (pp. 183–214).

celle de comprendre. À ces deux dimensions vient s'ajouter une troisième que nous traiterons en détail dans le chapitre suivant, la *fascination* provoquée par l'œuvre – la dimension du Réel lacanien. En anticipant, précisons que nous entendons ici la fascination au sens que lui confère Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire*, à savoir la fascination par l'image, ou, pour être plus précis, par ce que l'image dissimule. Même si Blanchot décrit la fascination de l'écriture, il nous semble que c'est la même fascination qui captive le lecteur lorsqu'il se trouve en face d'une œuvre :

La fascination est le regard de la solitude [...] Quiconque est fasciné, on peut dire de lui qu'il n'aperçoit aucun objet réel, aucune figure réelle, car ce qu'il voit n'appartient pas au monde de la réalité, mais au milieu indéterminé de la fascination. Milieu pour ainsi dire *absolu*. La distance [...] est exorbitante, étant la profondeur illimitée qui est derrière l'image²³...

Le spectacle imaginaire que la lecture d'un texte fait surgir est d'habitude beaucoup plus flou qu'un spectacle réel où l'image scénique est « fournie » par avance. L'image spontanée est instable, au fil de la lecture, elle se complète et se décompose à la fois ; sa nature est pour ainsi dire hypnotique et, par son incomplétude même, elle ouvre sur le milieu de la fascination. Ce dernier, on le verra, relève du Réel lacanien qu'il est possible, quitte à le distordre quelque peu, de comprendre en tant qu'Absolu ou, mieux encore, infini. En d'autres termes, le texte lu crée un espace-temps imaginaire : c'est la « mécanique » du spectacle intime qui se déroule dans cet espace que nous allons maintenant tenter de comprendre. Mais avant d'y parvenir, il nous faudra définir celui qui le rend possible : le lecteur.

Notre lecteur...

Des ouvrages s'interrogeant sur la définition du lecteur se dégagent trois tendances principales : soit on oppose lecteur empirique et lecteur modèle²⁴, soit on oppose lecteur naïf et lecteur compétent, soit on combine les deux approches. Parmi les théoriciens qui s'intéressent au problème, les propos de Umberto Eco nous semblent les plus pertinents : dans son ouvrage fondateur *Lector in fabula*²⁵, non seulement il traite le sujet de manière synthétique, mais il le situe, entre autres, dans la perspective de la théorie des mondes possibles.

Pour Eco, qui considère la lecture en tant que coopération entre l'auteur et le lecteur, le texte est « un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son

²³ *Op.cit.*, pp. 23–24, n.s.

²⁴ Dans notre étude, nous utilisons le concept du lecteur virtuel que nous empruntons à Vincent Jouve ; pourtant, comme ce lecteur virtuel « descend » du lecteur modèle d'Eco, il nous faut d'abord présenter ce dernier.

²⁵ Paris : Grasset, 1985. Au sein de ce sous-chapitre, en tout ce qui concerne lecteur modèle, compétent ou naïf, mais aussi pour ce qui est de l'auteur, nous suivons, sauf mention contraire, les propos et les définitions d'Eco.

propre mécanisme génératif»²⁶. Au sein de chaque texte fictionnel s'inscrivent deux instances ou, pour reprendre le terme, deux stratégies textuelles : auteur et lecteur modèles. Selon Eco, l'auteur empirique, lorsqu'il écrit, conçoit un lecteur modèle qui est capable d'actualiser pleinement le contenu de son texte, c'est-à-dire de choisir parmi les interprétations possibles celle que l'auteur a prévue. En d'autres termes, ajoutons-nous, il est difficile de lire *Intérieur* de Maeterlinck comme un drame bourgeois parce que l'auteur n'a pas inscrit cette possibilité d'interprétation dans la pièce, même si hypothétiquement, ce n'est pas tout à fait exclu.

Notons que chez Eco, l'interprétation est une notion vaste qui couvre non seulement le genre du texte, mais également la fable, les événements, le comportement des personnages, leur caractère, etc. : tout ce que le texte dit, mais également tout ce qu'il ne dit pas. Le lecteur modèle est donc celui qui entre en parfaite coopération avec l'auteur et suit fidèlement les pistes interprétatives que celui-ci a choisies pour lui. De sa part, le lecteur empirique se construit, à partir de sa lecture, un auteur modèle dont l'image varie selon le contexte social, historique et personnel du lecteur. Précisons, sur ce point, qu'en narratologie il est d'usage de distinguer l'écrivain de l'auteur. L'écrivain, c'est la personne en chair et en os à laquelle le texte est attribué (« auteur empirique » d'Eco) ; par auteur, on entend l'instance abstraite qui organise le texte (ainsi que, par ailleurs, tous les autres textes parus sous le même nom d'écrivain) en créant l'espace-temps fictionnel : à l'instance auctoriale reviennent les choix stylistiques, discursifs et stratégiques qui se manifestent à travers l'écriture (auteur modèle)²⁷. Alors, quand il nous arrive d'évoquer l'interaction entre le lecteur et l'auteur, ou bien encore entre le lecteur et l'œuvre ou le texte, nous entendons par là l'interaction entre le lecteur et l'instance organisatrice en question²⁸ : dans le cadre de cette interaction, les hypothèses interprétatives du lecteur et de l'auteur empiriques se rencontrent sous forme de lecteur et auteur modèles.

Outre le lecteur modèle et le lecteur empirique, il est également possible d'envisager le lecteur compétent et le lecteur naïf qui sont à proprement parler des régimes de lecture qu'il est possible d'attribuer à deux premiers lecteurs. C'est leur bagage de connaissances qui les distingue l'un de l'autre. Toujours selon Eco, chaque être humain possède une certaine quantité d'informations sur la réalité : leur ensemble est appelé « encyclopédie »²⁹. De manière générale, l'encyclopédie du lecteur compétent contient plus de données que celle du lecteur naïf ; en outre, celui-là s'en sert avec plus d'aisance que celui-ci. En face d'une œuvre, le lecteur compétent ne se borne pas à prendre connaissance de la

²⁶ *Ibid.*, p.68.

²⁷ Le rapport qu'entretiennent l'écrivain et l'auteur peut être comparé avec celui d'un comédien et de ses rôles : c'est l'écrivain qui « donne la chair » à une entité imaginaire, mais sa personnalité ne s'y réduit pas.

²⁸ Autrement dit, « auteur » est pour nous toujours auteur modèle ; pour faire référence à l'auteur empirique, nous préférons employer le terme « écrivain ».

²⁹ Voir Eco U., *op.cit.*, pp. 99-109.

fable : grâce à la richesse de son encyclopédie, mais aussi grâce à son expérience de lecteur, il peut aller plus loin, par exemple, en participant aux jeux « intertextuels » de l'auteur ou bien en cherchant des interprétations implicites. Le lecteur naïf en préfère les plus manifestes : ainsi, dans l'agneau familial d'Alladine (*Alladine et Palomides* de Maeterlinck), il ne verra qu'une simple bête accompagnant le personnage, tandis que le lecteur compétent comprendra, entre autres, qu'il s'agit, d'une certaine manière, de la figuration de l'âme d'Alladine et réussira probablement, selon la taille de son encyclopédie, à saisir la référence biblique qui est cachée derrière. Certes, nous avons choisi un exemple simpliste afin de mieux illustrer la différence entre ces deux régimes de lecture : nous restons notamment au niveau de l'interprétation du texte en laissant de côté sa dimension imaginaire et celle du Réel ; en vérité, si l'on envisage le texte dans son ensemble, comme un dispositif, le sens s'élabore constamment tout au long de la lecture ; dans cette optique, l'agneau d'Alladine s'avère être surtout un symbole typiquement « symboliste » en ce qu'il ne porte pas de signification à proprement parler et traduit l'incompréhensible.

La rencontre du lecteur et de l'auteur a donc lieu non seulement au niveau symbolique (auquel se limite l'analyse d'Eco), mais également au niveau imaginaire de la lecture, même si les enjeux en sont différents. L'auteur d'un texte dramatique définit pour son lecteur modèle la manière dont il faudrait imaginer l'espace-temps de l'œuvre en faisant usage des didascalies ou en laissant aux personnages le soin de décrire ou de narrer leur monde ; d'autres images viennent compléter ce dernier et se complètent elles-mêmes au fil de la lecture (celles des objets, des personnages, des lieux et des espaces se trouvant sur scène ou hors scène...). Sur ce plan, la dissemblance entre lecteur compétent et lecteur naïf ne paraît pas cruciale : les données contenues dans l'encyclopédie agissent non pas sur la capacité d'imaginer (comme elles influent sur la capacité d'interpréter), mais sur les images qui se présentent au lecteur ; par exemple, si cette encyclopédie contient des souvenirs d'une mise en scène réelle du texte, celle-ci modifiera l'image mentale conçue pendant la lecture, ou bien encore, si selon cette encyclopédie, toutes les carottes sont transparentes, le lecteur ne pourra s'imaginer une carotte orange que si la couleur en est explicitement indiquée.

Enfin, que le lecteur soit modèle ou empirique, compétent ou naïf, il importe de savoir quel objectif l'amène à ouvrir le livre, surtout en parlant de la lecture du texte dramatique que l'on envisage encore rarement en tant que lecture fictionnelle. Ainsi, la lecture scénique évoquée plus haut supposerait un lecteur téléonomique dont l'action est orientée vers une production : une mise en scène, une mise en image, la rédaction d'un ouvrage critique, etc. ; tandis que la lecture fictionnelle supposerait un lecteur jouissant : celui-ci n'a d'autre finalité que la lecture elle-même et le plaisir qu'il y prend. Il va de soi qu'un lecteur téléonomique éprouve également une sorte de jouissance ou de plaisir, mais ce plaisir n'est pas tout à fait le même que celui du lecteur jouissant, car il réside également (et peut-être surtout) du côté de la création vers laquelle la lecture est

orientée ; et l'immersion³⁰ du lecteur dans le monde possible de fiction change de nature. Si on lit *Axël* de Villiers dans la visée de le mettre en scène ou bien dans celle de l'analyser, on le lit plus lentement, plus attentivement et l'on s'arrête plus souvent pour réfléchir ou pour analyser les images que le texte suggère : un lecteur téléonomique fait donc des va-et-vient continuels entre le monde « réel » et le monde fictionnel en sollicitant plus ou moins souvent ses capacités d'analyse et son imagination de manière *consciente*, alors qu'un lecteur jouissant oublie le monde réel au profit de la fiction et confère à l'inconscient le soin de solliciter son « encyclopédie », c'est-à-dire de se référer au monde « réel » pendant la lecture³¹.

Quel est donc le modèle de lecteur qui servira notre analyse ? Dans la mesure où notre étude ne se rapporte pas à la psychologie cognitive ni à la sociologie, il semble raisonnable de nous servir d'un lecteur modèle postulé par le texte lui-même au niveau symbolique aussi bien qu'au niveau imaginaire. En ce qui concerne les caractéristiques de ce lecteur (critique/naïf ; téléonomique/jouissant), tout en soulignant que dans la réalité, la lecture critique englobe la lecture naïve, mais ne la rejette pas, de même que la lecture téléonomique englobe la lecture jouissive et inversement³², nous envisageons ici, on l'aura compris, un lecteur jouissant qui se soumet entièrement au texte sans tenter de l'analyser, mais dont le volume de l'encyclopédie suffit pour effectuer une lecture « compétente ».

Au lieu d'utiliser le terme dont se sert Eco, à savoir le « lecteur modèle », le terme qui peut prêter à la confusion dans la mesure où il renvoie, sémantiquement, à un lecteur parfait qui saisirait l'ensemble des significations et du sens qu'un texte englobe, ce qui est inconcevable au sein d'une analyse de texte empirique, mais aussi, semble-t-il, inconcevable tout court, nous préférons recourir au « lecteur virtuel » de Vincent Jouve. Dans *L'Effet-personnage dans le roman*, le lecteur virtuel est défini en tant que « destinataire implicite des effets de lecture programmés par le texte »³³ : il n'est plus alors, pour reprendre la formule d'Eco, la stratégie textuelle à l'état pur, mais est une entité soi-disant « humanisée » et qui peut se penser, sur un certain plan, au dehors du texte ; il

³⁰ Pour une définition plus ample de l'immersion, voir chapitre 3.3.1, « Identification ».

³¹ Bien sûr, la lecture réelle se situe toujours quelque part entre ces deux pôles : il arrive de s'immerger pleinement dans la fiction même en ayant pour l'objectif d'en faire une analyse critique. Il arrive également d'interrompre la lecture jouissive : par exemple, pour consulter un dictionnaire lorsque le sens d'une phrase nous échappe, pour se réjouir un peu plus longtemps de l'image que le texte vient de faire surgir ; enfin, selon notre propre expérience, la lecture jouissive peut s'interrompre lorsque le texte nous renvoie brutalement vers nous-même, c'est-à-dire lorsque le Réel jaillit subitement au sein du dispositif.

³² Ainsi dans le cas où je lis une pièce de théâtre pour décider s'il sera intéressant de l'analyser : alors, je lis le texte principalement pour le plaisir (puisque'il n'y a pas de raison pour le décortiquer sur-le-champ), mais je paie attention à tout ce qui concerne ma problématique et m'interromps de temps en temps pour prendre des notes.

³³ Jouve V., *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris : P.U.F., 1992, p. 21. Jouve distingue, avec Jauss, entre l'effet du texte et la réception. L'effet du texte est déterminé par le texte lui-même, tandis que la réception est déterminée par le destinataire (*ibid.*, p. 20).

est également important que Jouve fonde sa théorie de la lecture sur la tripartition lacanienne Réel-Symbolique-Imaginaire³⁴ qui est mise en œuvre par la critique des dispositifs (toutes choses sur lesquelles nous reviendrons abondamment).

En reprenant les propos de Michel Picard, Jouve postule que la psychè du lecteur se divise en trois instances qui, interpellées par le texte, s'actualisent simultanément pendant la lecture, à savoir le *lectant*, le *lisant* et le *lu*. Ainsi le *lectant*, c'est l'instance qui lit l'œuvre de manière critique et qui se trouve du côté du monde « réel » (c'est-à-dire en l'occurrence du côté du Symbolique) ; le *lisant* est défini par Jouve comme « victime de l'illusion romanesque » (Imaginaire) ; enfin, le *lu* se trouve du côté de la lecture pulsionnelle, « voyeuriste », destinée à combler un manque initial chez le sujet (Réel)³⁵. Le lecteur virtuel se voit donc attribuer une dimension psychologique, et c'est par cela également qu'il diffère du lecteur modèle d'Eco : par la suite, cette différence nous permettra de nous interroger non seulement sur les effets du Symbolique, de l'Imaginaire et du Réel, mais aussi sur la catharsis. Nous ne nous servirons toutefois pas directement de la tripartition de Jouve dans la mesure où nous considérerons lesdits trois aspects (le RSI) dans une perspective plus large, par rapport à la « mécanique » générale des mondes fictionnels ; en revanche, il importe de retenir que non seulement le lecteur virtuel décrypte le texte, mais aussi qu'il participe à un jeu d'identification et de fascination. Si pour Eco, la coopération entre le lecteur et l'auteur se résume à l'élaboration des hypothèses interprétatives, aux nombreuses suppositions sur les événements qui vont se produire et à la vérification de celles-ci (donc à la création des mondes possibles selon une acception assez proche de celle de la logique modale), nous aimerions envisager cette coopération également dans une autre perspective : l'auteur ne se borne pas à jouer avec le lecteur (virtuel) aux jeux purement intellectuels ; il cherche, entre autres, à lui faire habiter le monde qu'il crée en démiurge, ainsi qu'à l'y retenir par d'autres moyens que celui d'exciter constamment sa curiosité³⁶.

De même, l'adjectif « virtuel » nous ouvre à une dimension explorée par la physique quantique³⁷, dont la théorie des mondes possibles de fiction est issue (pour une bonne part, elle hérite de la logique modale qui, à son tour, s'inspire

³⁴ La tripartition que nous désignons dorénavant par le sigle RSI.

³⁵ *Ibid.*, pp. 79–89.

³⁶ C'est l'approche que choisissent Michel Picard (voir Picard M., *La Lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1986) et Vincent Jouve. Toutefois, Picard tend à tout ramener à des schémas œdipiennes (aussi bien dans *La Lecture comme jeu* que dans *La Littérature et la mort* (Paris : P.U.F., 1995)) ; et Jouve ne s'intéresse guère aux mondes possibles, même s'il fait référence à Ryan et Eco. Il faut donc synthétiser les deux approches.

³⁷ Notons, afin d'éviter tout malentendu, que dans le présent contexte, la physique quantique nous intéresse sur un plan purement métaphorique, voire poétique : sans prétendre à expliquer la littérature par la physique quantique ou inversement, nous aimerions toutefois tracer quelques parallèles imagés qui nous permettront, nous l'espérons, de mieux éclairer l'essence du lecteur virtuel et, plus loin, les particularités du drame symboliste.

de l'hypothèse des univers parallèles). Un phénomène virtuel existe à l'état de possibilité : ainsi une particule quantique qui se trouve « diluée » dans l'espace-temps sans posséder de coordonnées spatio-temporelles définies jusqu'à l'instant où un observateur, qu'il soit humain ou mécanique, vient les déterminer. Le lecteur virtuel, considéré sur un plan général et de manière métaphorique, ressemble à cette particule : il ne possède ni vécu, ni caractère propre ; il n'habite aucun monde et ne peut, par conséquent, s'actualiser que lorsqu'il « vient habiter » un monde possible de fiction ; lorsqu'il s'actualise, il le fait, à chaque fois, de manière différente. C'est l'œuvre, c'est-à-dire les effets du texte qui le déterminent pleinement chaque fois que quelqu'un ouvre le livre. Une autre manière de l'envisager serait de dire que chaque œuvre (dramatique) postule son propre lecteur virtuel, même s'il s'agit des œuvres du même auteur ; et en même temps, il nous semble intéressant de prévoir également l'actualisation du lecteur virtuel par le genre ou la forme théâtrale : par la suite, nous serons amenée, par exemple, à parler du lecteur virtuel du mélodrame, ce qui nous permettra de cerner les effets de texte propres à ce genre et de nous interroger, dans une perspective comparatiste, sur les spécificités d'autres formes théâtrales étudiées qui se manifestent sur le plan de la lecture.

Il faut ajouter deux autres nuances à notre modèle du lecteur. Premièrement, même s'il est objectivement « prévu » par l'auteur, afin de l'« extraire » du texte, nous sommes obligée de passer par le niveau empirique, « compétent » et téléonomique de la lecture. Par conséquent, l'encyclopédie de ce lecteur virtuel ainsi que ses capacités d'interprétation et d'imagination, pour des raisons qui ne sont que trop claires, ne dépassent pas les nôtres, quoiqu'ils varient d'un texte à l'autre. On pourrait nous reprocher sur ce point de créer le lecteur virtuel à notre image ; or c'est inévitable dans la mesure où l'analyse d'un texte fictionnel restera toujours, même avec un souci d'objectivité maximale, une interprétation foncièrement subjective ; en même temps, il ne faut pas oublier que « la réaction du lecteur réel reste *déterminée* par la position du lecteur virtuel »³⁸, comme le souligne Vincent Jouve : notre objectif est donc d'atteindre la position du lecteur virtuel depuis la position du lecteur critique, en étudiant la mécanique des mondes fictionnels.

Il faut également préciser que, toujours selon Jouve, le lecteur virtuel est une entité achronique ou bien encore transhistorique³⁹ ; nous ne pouvons que souscrire pleinement à ce propos. La seule possibilité pour modeler un « véritable » lecteur du XIXe siècle est celle de passer par les descriptions de la réception de l'œuvre à l'époque où elle fut publiée (encore nous faudrait-il trouver des comptes rendus des critiques lecteurs et non pas des spectateurs) : en choisissant cette voie, nous nous contraindrons à interpréter les interprétations des interprétations des œuvres. Nous préférons emprunter un chemin plus direct sans pour autant négliger les critiques théâtrales dans la mesure où elles nous permettront de reconstituer, au moins en partie, le contexte de la réception pre-

³⁸ Jouve V., *op.cit.*, p. 19.

³⁹ *Ibid.*, pp. 20–21.

mière d'une pièce pour comparer la réception modélisée ou virtuelle à la réception réelle de l'œuvre (c'est-à-dire l'effet du texte à sa réception) : les ressemblances et les différences qui ressortent de cette comparaison sont souvent très parlantes et permettent de mieux comprendre non seulement les spécificités de l'œuvre d'un dramaturge, mais aussi, de manière plus générale, l'évolution des formes théâtrales à l'époque qui nous intéresse⁴⁰.

Ainsi, afin de pouvoir étudier, à l'aune de notre corpus, les processus qui, dans le cadre de la lecture jouissive, ont lieu sinon dans l'inconscient, du moins aux confins de la conscience d'un lecteur empirique, nous concevons un lecteur virtuel jouissant et compétent qui est capable non seulement de déchiffrer le texte dramatique, mais également d'être fasciné par le spectacle imaginaire que ce texte crée ; ce lecteur virtuel est entièrement prédéterminé par l'œuvre et s'actualise de manière différente en fonction du monde possible de fiction qu'il vient habiter. Or avant de passer à l'application pratique du concept en question, nous nous proposons de nous pencher sur la genèse de la théorie des mondes possibles littéraires pour examiner par la suite la mécanique, c'est-à-dire la structure et le fonctionnement de ces mondes sur un plan plus abstrait. L'intérêt principal de cette théorie est de pouvoir considérer une œuvre fictionnelle comme un monde, donc un espace-temps à part qui diffère de celui du lecteur, obéit à ses lois propres et porte en lui un nombre important de versions du monde souvent conflictuelles qui servent de moteur à l'action dramatique tout en favorisant le travail de l'imaginaire.

1.2. Théorie(s) des mondes possibles

Six éléphants aveugles se rassemblèrent pour décrire un homme. Ils conclurent à l'unanimité que l'homme était moite et plat.

Revenons sur la mort volontaire. Imaginons d'abord une chambre close. Un physicien est assis en face d'une arme à feu (révolver, fusil, lance-roquettes...) ; cette dernière est liée à un appareil de mesure quantique. De temps en temps, cet appareil est traversé par une particule *quanta* dont il détermine la valeur du *spin*. Si cette valeur est positive, l'arme se décharge, si elle est négative, l'arme ne se décharge pas et l'expérience reprend. Le physicien en question semble être suicidaire : même si l'expérience a des limites temporelles, il est plus que probable qu'elle finira par sa mort. Or, la théorie des probabilités ne s'applique pas à la physique quantique de la même manière qu'à la physique newtonienne. Étant données les propriétés des particules *quanta*⁴¹, si l'arme se décharge,

⁴⁰ Il en va ainsi, par exemple, pour les drames de Zola : voir IV.2-IV.3.

⁴¹ Notamment le fait, bien connu et confirmé par des calculs, que leur *spin* est à la fois positif et négatif jusqu'au moment où il est mesuré. Pour expliquer ce phénomène, on a proposé plusieurs interprétations, dont notamment l'hypothèse des univers parallèles.

l'univers se divise en deux branches – en deux univers parallèles : dans le premier, le physicien tombe mort, dans le second, il reste en vie...

Cette expérience de pensée portant le nom du « suicide quantique » a été proposée par Max Tegmark en 1997⁴². Si l'on abandonne son interprétation scientifique en faveur d'une interprétation métaphysique, on s'aperçoit qu'elle met en lumière deux éléments importants liés au suicide et à la mort. D'abord, le « suicide quantique » confirme, d'une manière assez optimiste, bien que toujours abstraite, que la mort ne peut pas être saisie par la conscience⁴³ tout banalement parce que la conscience serait immortelle. Puis, elle nous rappelle que la réception de la mort, y compris de la mort volontaire, dépend de la situation du spectateur (comme toute réception en général). Cela dit, le suicide quantique est comparable à la fameuse expérience du chat de Schrödinger vu par le chat ; et si la conscience du physicien reste intacte en se déplaçant dans un autre univers et dans un autre corps, quelqu'un qui osera ouvrir la porte de la chambre où l'expérience se déroule verra sans aucun doute un cadavre défiguré, car pour le spectateur, l'univers actuel ne se divisera pas ; pire encore, par son regard, il défera la superposition des états quantiques dans la chambre tout en transformant une mort possible en une mort certaine.

On trouve une causalité semblable dans notre rapport aux œuvres d'art, et notamment aux textes. Le lecteur qui ouvre un livre s'apparente au spectateur qui pénètre dans la chambre pour savoir ce qu'il en est du physicien. À la première rencontre avec l'œuvre, si le lecteur n'en a jamais entendu parler, il ignore le sort des personnages ; il peut se demander, par exemple, si Lorenzaccio est un jeune homme ou un vieillard, s'il est un héros ou un adversaire du héros, s'il trouvera une gloire éternelle ou s'il finira par se faire tuer⁴⁴ ; mais une fois qu'il a ouvert le livre, et s'il tient jusqu'à la fin de l'histoire, certaines de ces possibilités deviendront des certitudes tandis que d'autres s'élimineront ; ainsi, Lorenzaccio ne pourra jamais échapper à la mort. La lecture est donc, entre autres, la création incessante de nouvelles versions du monde possible par anticipation. Toutefois, même si Lorenzaccio meurt, il peut être ressuscité par le lecteur lui-même : il lui suffit de rouvrir le livre à la première page et d'en recommencer la lecture. En d'autres termes, si dans l'expérience du suicide quantique, le spectateur ne peut pas accéder de son gré à l'univers parallèle ou au

⁴² Pour une description plus détaillée, voir l'article « How quantum suicide works » de Josh Clark (disponible en ligne sur <http://science.howstuffworks.com/innovation/science-questions/quantum-suicide.htm>, consulté le 16 juin 2017).

⁴³ Ce sur quoi maints philosophes ont attiré l'attention bien avant l'âge « quantique » : par son essence, la mort est impensable et infigurable. *Grosso modo*, le spectateur extérieur ne peut en saisir la nature puisqu'il est vivant ; et le mort lui-même ne peut plus en témoigner. Voir sur ce sujet, par exemple, le chapitre « Instant de la mort » dans *La Mort* de Vladimir Jankélévitch (Paris : Flammarion, 2008).

⁴⁴ Nous ne parlons pas ici de lecteur critique qui, en sachant qu'il s'agit d'un drame romantique, en ayant lu d'autres pièces de même genre ou du même écrivain et en connaissant le contexte de la genèse de l'œuvre, peut d'emblée imaginer le caractère du personnage principal et la fin la plus probable qui l'attend.

monde possible où le physicien se transporte, dans le cas où il s'agit d'un texte dramatique, le lecteur, grâce à l'interaction avec ledit texte, engendre lui-même un monde possible : d'une certaine manière, c'est lui qui, dans son imaginaire et par son imagination, fait mourir Lorenzaccio ; c'est lui qui a la force de le ressusciter par une nouvelle lecture, dans un nouvel espace-temps. Et lorsqu'on referme le livre, le personnage reste à la fois mort et vivant : mort, puisque l'on sait bien qu'il meurt à la fin, vivant, parce qu'à tout moment, il peut revenir sur la scène de notre imagination⁴⁵.

Les mondes possibles de fiction ont par conséquent un statut particulier par comparaison avec ceux que nous offre la physique quantique ; et la lecture d'une œuvre revient toujours à la création d'un tel monde. Les études littéraires ont emprunté le concept en question à la logique modale : explorons-en brièvement l'histoire pour en arriver à ses enjeux principaux et essayer de comprendre s'il y a des aspects particuliers à prendre en compte dans le cas où le monde possible est créé à partir du texte dramatique.

Mondes possibles, mondes fictionnels

L'expérience du suicide quantique a pour fondement la théorie des univers parallèles de Hugh Everett qui l'a proposée en 1957 pour donner une explication plausible⁴⁶ à la fameuse expérience du chat de Schrödinger qui est, on le sait, à la fois mort et vivant jusqu'à ce que l'on ouvre la boîte où il se trouve. Selon cette théorie, le nombre des univers parallèles est infini, mais ils ne nous sont pas accessibles :

L'univers réel global est représenté par une seule fonction d'onde d'une complexité gigantesque, qui n'est jamais « réduite » mais se scinde sans arrêt en branches dont chacune représente un univers tel que nous le concevons. Les mathématiques de cette fonction d'onde globale sont telles que les différentes branches ne peuvent interagir, si bien que nous n'avons pas conscience de l'existence des autres branches (et donc des autres nous-mêmes)⁴⁷.

Observons au passage que c'est à peu près la même idée que soutient Pierre Bayard dans *Il existe d'autres mondes*⁴⁸ en se démarquant de la théorie des mondes possibles littéraires à laquelle il reproche de ne pas mettre en cause le caractère infaillible du monde « réel » (nous reviendrons sur cette question plus

⁴⁵ On voit bien que nous dotons le personnage de fiction du statut ontologique ; laissons de côté la question s'il est plausible de le faire dans le cadre d'une recherche. De toute façon, on y procède souvent : pour la plupart, on traite les personnages d'une pièce de théâtre en tant qu'êtres humains, en analysant leurs relations, leurs habitudes, leurs émotions, leur rapport à l'espace-temps dramatique, etc.

⁴⁶ Au total, il en existe une dizaine allant de l'idéalisme pur jusqu'au matérialisme le plus sévère : et toutes sont valables même si elles s'opposent sur certains points. Cf. Ortolí S., Pharo J.-P., *Le Cantique des quantiques*, Paris : La Découverte, 2007, pp. 100 sq.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁸ Paris : Éditions de Minuit, 2013.

loin) ; il souligne toutefois à maintes reprises qu'une personne, si elle est extrêmement sensible, peut saisir, par intuition, l'existence et même la nature de ces branches. On verra qu'en quittant le niveau (méta)physique, la chose devient plus simple : il n'est pas nécessaire d'être poète pour avoir une multitude de mondes à sa portée.

Dans les années 1960, l'hypothèse des univers parallèles gagne le domaine de la logique, où l'on s'en sert pour développer la logique modale qui s'oppose à la logique « classique » tout comme la physique quantique s'oppose à la physique newtonienne. Or la logique modale, qui traite non seulement du vrai et du faux, mais également du nécessaire et du possible, à partir du moment où on l'applique au calcul des énoncés, se heurte rapidement au problème de la vérité : en fait, comment décider si la proposition « il est possible qu'il pleuve » est vraie ou fausse ? Pour y répondre, le logicien et philosophe américain Saül Kripke propose en 1963 la sémantique de la logique modale que l'on appelle également la sémantique des mondes possibles : selon cette approche, il existe une pluralité de mondes dont certains sont liés entre eux par une relation d'accessibilité, et, à partir de ce modèle, il devient possible d'assigner une valeur de vérité à chaque phrase modale : ainsi, la proposition « il est possible que q » doit être vraie dans au moins un monde possible tandis que la proposition « il est nécessaire que q » doit être vraie dans l'ensemble des mondes⁴⁹ ; le monde possible étant défini, dans son acception la plus simple, comme une variante de l'ensemble des états de choses.

Il est important de noter que cette valeur est assignée à partir du monde actuel, c'est-à-dire à partir du monde que nous habitons. Une dizaine d'années plus tard, David Lewis, partisan du réalisme modal, reprend la théorie de Kripke pour y apporter un complément essentiel : si pour Kripke, il n'y a qu'un seul monde actuel, pour Lewis, *grosso modo*, le statut du monde dépend du point de vue ou de la position du spectateur. Tout monde possible peut être actuel et devenir actuel ; et, en fin de compte, même le monde dans lequel nous vivons n'est qu'un monde possible parmi d'autres. Dans *De la pluralité des mondes*⁵⁰, Lewis soutient également que les mondes possibles existent « pour de vrai » ; c'est qu'ils ne nous sont pas accessibles sur le plan spatio-temporel.

Lewis en arrive à s'intéresser à la littérature : c'est sur la véracité des énoncés d'un texte fictionnel qu'il se penche, tout en cherchant à établir une distinction entre la fiction et la réalité. Dans son article « Truth in fiction »⁵¹, il propose de considérer toutes les fictions en tant que mondes possibles ; il postule en outre que chaque proposition portant sur un texte de fiction peut être jugée vraie ou fausse si elle est précédée par l'opérateur « Dans la fiction $f...$ » Comme le fait justement remarquer Nancy Murzilli, « l'opposition entre fiction

⁴⁹ Il convient de renvoyer à l'article de Nancy Murzilli « De l'usage des mondes possibles en théorie de la fiction » (in *Klesis. Revue philosophique*, No. 24, 2012, pp. 326–351) dont nous résumons ici les points essentiels.

⁵⁰ Lewis D. K., *De la pluralité des mondes*, Paris, Tel-Aviv : Éditions de l'éclat, 2007, pp. 15–17.

⁵¹ In *American Philosophical Quarterly*, Vol. 15, No. 1, 1978, pp. 37–46.

et réalité est ici remplacée par l'opposition entre monde *actuel* et monde *possible* »⁵². De plus, il faut souligner que la différence principale entre les mondes possibles « logiques » et fictionnels réside dans leur accessibilité : si dans le cadre de la logique modale (ainsi que dans celui de la physique quantique), le sujet ne peut pas accéder aux autres mondes à partir de son monde actuel, le problème ne se pose pas pour la fiction – on se souvient de notre mise en parallèle du suicide quantique et de la lecture.

Les idées de Lewis ne passent pas inaperçues pour les théoriciens de la littérature, parmi lesquels les plus importants sont Umberto Eco, Thomas Pavel, Lubomir Doležel et Marie-Laure Ryan⁵³. Dans leurs travaux, ils traitent des rapports qu'entretient le lecteur avec l'œuvre : à partir du concept des mondes possibles, ils essaient notamment de définir ce qui se passe quand on lit un livre. S'agit-il d'un jeu où le narrateur fait semblant de raconter une histoire vraie et le lecteur fait semblant de le croire, ce qui lui permet de passer du monde « réel » au monde possible de la fiction qui s'actualise au cours de la lecture ? Ou bien cette dernière relève-t-elle d'un processus plus complexe ? Dans les études plus récentes, Eco, Doležel et Ryan stipulent que le lecteur participe lui-même à la lecture en construisant et en reconstruisant le monde possible de fiction qu'il actualise : il en est acteur et non pas le spectateur passif ; une œuvre littéraire n'est donc jamais de la *mimesis* pure, mais une construction imaginaire que l'on peut modifier et compléter plus ou moins à son gré.

C'est avant tout la question des rapports entre la réalité et la fiction, entre le vrai et le faux qui occupe les chercheurs lorsqu'il s'agit d'appliquer la théorie des mondes possibles aux textes narratifs. Eco s'y intéresse toujours dans *Confessions d'un jeune romancier* récemment publié⁵⁴ ; qui plus est, on trouve chez lui de très belles analyses de lectures qu'il effectue à l'aide des outils que la logique modale propose : ainsi, dans le huitième chapitre de *Lector in fabula*, en se penchant sur la lecture d'*Un drame bien parisien* d'Alphonse Allais⁵⁵, il décrit la coopération entre le lecteur et l'auteur au niveau symbolique de la lecture à partir du calcul des énoncés. D'une certaine manière, la théorie littéraire des mondes possibles se veut donc liée à la logique modale, surtout si la nature du texte le lui permet. Toutefois, même si nous restons toujours admirative de l'harmonie sobre des constructions logiques, nous trouvons qu'il serait regrettable de devoir y réduire le texte dramatique (encore faudrait-il trouver des textes qui s'y réduisent...) ; de plus, nous soupçonnons qu'en décrivant le

⁵² Murzilli N., *art. cit.*, p. 333.

⁵³ Il faut noter qu'en France, les mondes possibles de fiction n'ont pas connu de grand succès. Le seul ouvrage important consacré à cette problématique est le collectif *La Théorie littéraire des mondes possibles* paru sous la direction de Françoise Lavocat (Paris : CNRS, 2010). Pour Lavocat elle-même, l'intérêt principal de la théorie est de pouvoir l'appliquer aux genres littéraires pour définir le genre à partir de relations d'accessibilité entre les mondes possibles différents (soit entre les œuvres) ainsi qu'entre un monde possible et le lecteur.

⁵⁴ Paris : Librairie générale française, 2015.

⁵⁵ *Op. cit.*, pp. 260–290.

monde possible en termes logiques, nous ne pourrions pas nous approcher des phénomènes aussi incompréhensibles et complexes que l'Imaginaire, le Réel et donc la mort, intimement liée au suicide. Sur ce point (ou à cette bifurcation), nous préférons emprunter la voie qu'a choisie, entre autres, Marie-Laure Ryan, et considérer tout monde possible de fiction – dramatique et textuel – à partir de son acception en tant qu'« espace situé dans le temps, qui sert d'habitat pour des objets et des individus concrets »⁵⁶, sous-entendant que cet espace est un espace imaginaire, donc selon une logique incidemment théâtrale...

Vers la mécanique des mondes possibles

Dans la mesure où nous nous intéressons aux mondes possibles ayant pour fondement un texte dramatique, il faut apporter certaines nuances à cette définition de base. D'abord, au lieu des « individus concrets », il vaut mieux parler des personnages : pour emprunter au vocabulaire des études théâtrales, mais aussi parce qu'un personnage de théâtre, quoiqu'il porte un nom propre, peut en même temps s'avérer être un personnage-type (comme dans le mélodrame), ou bien encore se définir non pas par son individualité, mais par son rapport au transcendant (ainsi chez Maeterlinck). De même, à notre sens, au sein d'un monde possible de fiction, l'interaction entre l'espace et le temps se révèle tellement étroite qu'il n'est pas raisonnable de les séparer ni de créer entre eux un rapport d'inclusion : l'espace n'est pas atemporel dès qu'il comporte des changements (et il n'y a pas de monde possible qui ne change pas) ; de même, un temps sans espace n'est pas envisageable dans un texte dramatique où l'on n'a affaire qu'à des espaces de représentation. On parlera donc de l'espace-temps tout court. Par conséquent, l'espace-temps d'un texte dramatique se définirait par les actes et par les événements qui s'y produisent : en plus d'un habitat, les personnages y trouvent le lieu de l'action⁵⁷. L'espace-temps ainsi expliqué ne se résume pas à l'espace « concret » que suggère le texte. Il inclut aussi l'espace intérieur ou intime des personnages : leur imaginaire, leur conscience, leur pensée, etc. ; et il comporte également les actes et les événements auxquels le lecteur accède *via* le discours des personnages.

⁵⁶ « Des mondes possibles aux univers parallèles » in *Fabula. Atelier littéraire*, 2010. Ressource en ligne, disponible sur http://www.fabula.org/atelier.php?Des_mondes_possibles_aux_univers_parall%26grave%3Bles, consulté le 16 juin 2017.

⁵⁷ Ou de la non-action ; toutefois, la non-action peut également être action lorsqu'elle est liée à la volonté : on peut choisir de ne pas agir ; certains philosophes dont Jean-Paul Sartre disent que l'absence de choix est toujours un choix dont l'homme est responsable : « Le choix est possible dans un sens, mais ce qui n'est pas possible, c'est de ne pas choisir. Je peux toujours choisir, mais je dois savoir que si je ne choisis pas, je choisis encore » (*L'Existentialisme est un humanisme* [1946], Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1996, p. 63). On peut donc avancer que les personnages agissent toujours : s'ils ne font rien, c'est qu'ils ont choisi de ne rien faire ; et même si le propos de Sartre peut paraître « strictement formel » (comme il le note lui-même), on verra que la problématique du choix entre agir ou ne pas agir (donc, en quelque sorte, entre être ou ne pas être) traverse comme un fil rouge l'ensemble de notre corpus.

Dans le présent contexte, la distinction entre l'acte et l'événement repose sur leur rapport au changement. L'acte peut être mental, verbal ou physique, conscient ou non, peu importe : sa qualité principale est de donner lieu à une transformation, potentielle ou effective, du monde fictionnel (par exemple prise de décision, ordre, meurtre, suicide, etc.) ; l'acte comporte la transformation en germe (d'une certaine manière, agir, c'est déjà changer), tandis que l'événement est la transformation résultant de l'acte que quelqu'un perçoit à distance : c'est un changement, dans le monde extérieur ou intérieur, que le spectateur observe et/ou qui lui arrive. Pour un même personnage, un changement peut comporter les deux dimensions à la fois s'il prend conscience des changements que son acte a provoqués. Dans le cas du suicide quantique, pour le physicien, son suicide est l'acte qu'il commet (même s'il le commet indirectement) ; et pour le spectateur qui entre dans la chambre, il s'agit d'un événement, le changement étant la disparition de la conscience (ou bien de l'âme) du physicien de son monde actuel.

Partant de ces prémisses, la lecture s'avère une activité à plusieurs dimensions, comme nous l'avons déjà rappelé : d'une part, pour le lecteur, le monde possible de fiction se compose d'un ensemble d'événements – des actes des personnages (ou, en fonction de l'auteur, des forces plus abstraites) qu'il considère depuis sa position du spectateur ; de l'autre, étant donné que cet ensemble est toujours complété par sa conscience et son imagination et représenté sur sa scène intime, il s'agit d'un acte de création : chaque monde possible de fiction est unique, puisque chaque lecture est unique. La situation du lecteur est donc double : il est à la fois acteur (mais pas au même titre que les personnages) et spectateur, ce qui s'explique, en outre, par le fait qu'il se trouve, pendant la lecture, dans deux mondes à la fois, à savoir dans le monde possible de fiction et dans le monde « réel » que nous appellerons désormais le monde de référence⁵⁸ ; cette position étrange lui permet donc d'avoir un certain recul « critique » par rapport au monde fictionnel tout en l'habitant.

En ce qui concerne l'auteur, il va de soi que l'ensemble du discours des personnages doit être considéré comme ensemble de ses propres actes (discursifs) qui visent à créer, à agencer et à changer le monde possible qui s'actualise par la lecture. On pourrait comparer l'auteur à une sorte de démiurge qui se manifeste dans le monde possible de fiction à travers sa parole ; ce monde possible est alors créé à partir de son monde de référence qui a des traits communs avec le monde de référence de l'écrivain (mais que le lecteur ne prend en compte, le plus souvent, que lorsqu'il s'agit de la lecture téléonomique). De plus, les actes de l'auteur ont pour objectif d'« imposer » au lecteur, au moins partiellement, une certaine interprétation/vision du monde fictionnel au niveau symbolique aussi bien qu'au niveau imaginaire.

⁵⁸ De manière générale, on entend par le monde de référence le monde à partir duquel on accède aux mondes possibles, que ces derniers soient fictionnels ou simplement imaginaires. Il ne s'agit pas de monde actuel, puisque pendant la lecture, c'est le monde possible qui devient le monde actuel du lecteur...

Sur ce point, nous pouvons proposer une définition provisoire du monde possible de fiction que nous appellerons le monde fictionnel tout court pour simplifier. Il s'agit d'un espace-temps imaginaire qui est déterminé, d'un côté, par l'ensemble des actes discursifs de l'auteur qui se manifestent, dans un texte de théâtre, à travers le discours des personnages et l'ensemble des indications scéniques ; de l'autre, par l'activité consciente, inconsciente et imageante du lecteur, qui vise à reconstruire cet espace-temps à partir du texte pour pouvoir l'« habiter » ; et seule la coopération entre le lecteur et l'auteur en assure la consistance. Qui plus est, au sein du monde possible, sont conçues des *versions du monde*⁵⁹ : par ces dernières, nous entendons dorénavant toute modification imaginaire, donc potentielle, du monde possible en question ; ainsi, les projets et les intentions qui sont exprimés verbalement, mais qui ne sont pas (encore) réalisés, puis les rêveries, fantaisies et autres modifications du même genre qui peuvent être orientées aussi bien vers le passé que vers le futur. Les versions de monde sont engendrées en premier lieu par l'intention auctoriale, mais en même temps, elles résultent des actes mentaux des personnages qui sont effectués à partir de leur espace intérieur : cela permettra d'ajouter encore une dimension à notre analyse, car le rapport des personnages au monde fictionnel comporte une différence notable en comparaison avec celui du lecteur et de l'auteur⁶⁰.

En fait, le lecteur est entouré d'une multitude impressionnante de mondes. Ainsi, en plus du monde possible à la création duquel il contribue pendant la lecture, il habite le monde réel ou son monde de référence ; au sein de ce dernier existent d'autres mondes possibles, et notamment d'autres œuvres d'art dont une partie a déjà été actualisée par sa conscience. De plus, au sein de cette dernière, on découvre des versions multiples de ces mondes : pour la plupart celles du monde de référence (qui peuvent être fondées, entre autres, sur les textes et les images publicitaires, documentaires, etc.), mais également celles des mondes possibles⁶¹, qui influent sur la lecture, même si cette influence n'est pas explicite. Il va sans dire que le lecteur, comme tout être humain, ne constitue jamais une entité stable : non seulement son moi change incessamment, mais il n'est pas unifié ; selon les acquis de la psychanalyse, il se divise en de nombreuses sous-personnalités⁶² qui ont des projets et des intentions « indivi-

⁵⁹ Nous empruntons ce terme à Nelson Goodman (*Manières de faire des mondes*, Paris : J. Chambon, 1992). Goodman s'en sert en parlant des versions du monde « réel » qui sont toujours foncièrement subjectives, mais se recoupent tout de même ; il nous semble plausible d'utiliser ce terme en parlant de mondes fictionnels.

⁶⁰ Cf. M.-L. Ryan, *art.cit.* Ryan parle notamment des « univers alternatifs organisés autour » du monde actuel des personnages, en les subdivisant en cinq catégories principales : le monde des croyances, le monde des désirs, le monde des obligations, les buts et plans actifs, les rêves et les fantaisies.

⁶¹ Interprétations diverses, (faux) souvenirs de lecture, réécritures, etc.

⁶² La répartition la plus célèbre en est peut-être celle d'adulte-enfant-critique : les termes reviennent au psychiatre américain, fondateur de l'analyse transactionnelle Éric Berne (*Des Jeux et des hommes : psychologie des relations humaines*, Paris : Stock, 1984).

duelles » ; son « monde intérieur » se définit donc aussi à partir d'un ensemble de versions de lui-même.

Une remarque s'impose sur ce point : dans la réalité, nous semble-t-il, il n'y a pas de monde de référence « primaire » (comme il n'y a pas de vérité objective) commun à toute humanité ; chacun d'entre nous conçoit sa version de monde selon ce qu'il est en mesure de saisir et de comprendre de l'univers qui l'entoure (c'est l'expérience du cube de bois que décrit Alain⁶³). On habite donc un monde personnel, assez incertain et susceptible de changer à tout instant. Pourtant, tout devient beaucoup plus ferme et plus net dès que l'on passe du monde « réel » à un monde fictionnel dont l'ontologie est paradoxalement plus convaincante, car ce monde est d'emblée borné par une certaine quantité d'énoncés dont l'interprétation varie d'une lecture à l'autre dans les limites imposées par l'auteur : *a priori*, la conscience est susceptible d'arriver à le saisir dans son intégralité, comme un espace-temps absolu ; plus loin, on se penchera brièvement sur les conséquences qui découlent de cela.

Sur ce point, soulignons également une différence majeure entre le lecteur virtuel et le lecteur réel dont il faudrait tenir compte dans les parties qui suivent. Ainsi, le lecteur virtuel, à l'inverse du lecteur empirique, ne peut pas compléter le monde fictionnel par lequel il est actualisé : il n'est que le spectateur subordonné au texte. En même temps, quoique le lecteur virtuel ne possède pas de monde de référence (compris surtout en tant qu'espace-temps), il est utile de le concevoir justement comme un spectateur qui se trouve à la frontière du monde fictionnel : cela nous permettra de nous interroger, tout au long de notre analyse, sur l'immersion dans la fiction et sur la focalisation du regard intime de ce lecteur.

Changeons de perspective et passons, pour compléter le tableau, du côté du lecteur à celui des personnages agissant au sein du monde fictionnel. On comprend rapidement que pour eux, constat banal mais important, le monde fictionnel *est* le monde de référence qui possède, en outre, un caractère assez spécifique. D'abord, les personnages ignorent l'existence du lecteur aussi bien que celle de l'auteur⁶⁴ ; mais leur monde n'en perd pas son caractère « prédéterminé » : c'est l'auteur seul qui décide de leurs visions de monde, de leurs actions, de leurs pensées, paroles, etc. D'autre part, même si le monde des personnages comporte des ouvertures explicites vers d'autres mondes possibles (par l'évocation des œuvres d'art, par la mise en abyme, par les récits encadrés, etc.)⁶⁵, ces derniers ne constituent pas d'espace-temps imaginaire indépendant du monde de référence, mais restent toujours en liaison assez étroite et significative avec lui. Ainsi, le portrait de Camille dans *Thérèse Raquin* supplée à l'absence du personnage après sa mort ; et dans *Madeleine*, la vieille servante

⁶³ Alain, *Eléments de philosophie*, Paris : Gallimard, 1991 [1941], p. 28, 29, 51, 61.

⁶⁴ Nous nous en tenons toujours aux pièces du corpus ; il va de soi qu'à partir du XXe siècle, la situation change.

⁶⁵ Il peut y avoir également des ouvertures implicites (références « cachées » intertextuelles) inscrites par l'auteur, mais elles ne sont accessibles qu'au lecteur.

ne récite, de sa Bible, que les extraits qui se rapportent aux péchés de la protagoniste. On pourrait donc dire que les personnages, contrairement au lecteur, n'accèdent pas pleinement aux autres mondes possibles : ils sont entourés de versions de leur monde de référence⁶⁶ ; leur monde à eux est clos sur lui-même. Pour simpliste que la différence évoquée puisse paraître, on verra pourtant dans le troisième chapitre de cette partie qu'elle joue un rôle non négligeable dans la réception des événements, y compris dans celle du suicide : pour le lecteur, notamment, le suicide ne s'inscrit pas dans l'espace-temps fictionnel de la même manière que pour les personnages, car ceux-ci ne se situent pas au même niveau de l'interaction avec l'auteur.

La lecture du texte dramatique peut alors être considérée comme création d'un monde fictionnel à chaque lecture, cette création étant assurée par la coopération entre l'auteur et le lecteur. Celui-ci interprète et figure le monde en fonction de son encyclopédie qui contient des données diverses (verbales, visuelles, émotionnelles, etc.) sur son monde de référence, sur les versions de ce dernier ainsi que sur les autres mondes qu'il connaît. En outre, le monde fictionnel dramatique se compose lui-même des versions du monde qui nous sont communiquées, pour la plupart, par la parole des personnages. En ce qui concerne le lecteur virtuel, d'une part, son encyclopédie est définie par le monde fictionnel à proprement parler et de l'autre, il est utile de considérer qu'elle contient les données globales sur l'organisation de notre monde possible : en d'autres termes, l'encyclopédie du lecteur virtuel relève d'une sorte de conscience collective (et sa psyché relève alors, pour une part, de l'inconscient collectif).

Ainsi en est-il de l'organisation générale de la lecture dans la perspective de certaines théories de lecture et de la théorie des mondes possibles de fiction. Les chapitres qui suivent se proposent d'analyser la genèse et l'agencement interne des mondes fictionnels, mais aussi de se pencher, plus amplement, sur les spécificités de la lecture d'un texte dramatique. Pour ce faire, nous allons nous servir du concept de dispositif dans l'une de ses acceptions ayant pour fondement la tripartition Réel-Symbolique-Imaginaire de Lacan : ce qui nous intéresse, c'est avant tout la manière dont une œuvre dramatique s'érige en dispositif de lecture et commence à faire sens tout en dépassant le niveau de la signification.

⁶⁶ Certes, dans la réalité, une œuvre d'art peut également être considérée en tant que version du monde, mais ce serait la version du monde de référence de l'écrivain plutôt que celle du lecteur.

2. Dispositif de lecture

2.1. Ouverture sur l'impossible

Nous avons non seulement à nous résigner à vivre dans l'incompréhensible, mais à nous réjouir de n'en pouvoir sortir. S'il n'y avait plus de questions insolubles ni d'énigmes impénétrables, l'infini ne serait pas infini ; et c'est alors qu'il faudrait à jamais maudire le sort qui nous aurait mis dans un Univers proportionné à notre intelligence⁶⁷.

Qu'est-ce que le dispositif ?

La notion de dispositif est aujourd'hui largement employée au sein des domaines les plus divers, y compris dans celui des études théâtrales. Pourtant, elle subit, semble-t-il, le même sort que la notion de discours : cette dernière englobe tellement de sens différents, qu'il convient à chaque fois que l'on pense à l'utiliser sinon de la redéfinir, tout au moins de dire quelques mots sur l'acception selon laquelle on s'en sert.

Pour nous, le dispositif représente une manière de penser et de repenser le(s) monde(s) plutôt qu'un concept bien délimité. N'ayant pas pour ambition de retracer ici l'histoire de la notion au sein des sciences humaines⁶⁸, signalons toutefois que nous nous situons dans la lignée de l'école de Toulouse⁶⁹ qui s'intéresse, en premier lieu, aux dispositifs de représentation permettant d'étudier les aspects spatio-temporels des textes narratifs ainsi que les rapports « intermédiaires » que ces derniers entretiennent avec l'art en général ; du côté du théâtre, le dispositif permet de mieux en saisir la nature, en le décrivant comme lieu de rencontre des éléments hétérogènes. Pourtant, l'intérêt du dispositif ne se limite pas à l'étude des textes ou des spectacles ; étant lié à la tripartition lacanienne RSI, il s'ouvre sur l'innommable et l'irreprésentable, sur tout ce qui se trouve derrière l'écran du Symbolique et de l'Imaginaire sans pour autant sacrifier ce dernier. Le dispositif englobe donc non seulement le *dire*, mais également le *faire* ainsi que l'*être* d'un phénomène, tout en l'articulant aux autres phénomènes indépendamment de leur nature (ainsi, il peut servir à étudier non seulement les rapports intra-, inter-, para- ou métatextuels, mais également les articulations entre le texte et l'image, le texte et l'espace, le texte et le corps, etc.) ; de plus, au sein du dispositif, de nouvelles articulations peuvent toujours

⁶⁷ Maeterlinck M., *La Mort*, Paris : E. Fasquelle, 1913, p. 271.

⁶⁸ Sur ce sujet, voir, par exemple, les premières pages de l'article de Bernard Vouilloux « La critique des dispositifs » in *Critique*, Vol. 718, 2007, pp. 152–168.

⁶⁹ Nous nous permettons de renvoyer ici à l'intégralité des collectifs regroupés dans la bibliographie sous le titre « Critique des dispositifs ». Signalons en outre que nous reprenons dans ce chapitre plusieurs idées exposées dans la « Note sur le dispositif » d'Arnaud Rykner (in *Corps obscènes* suivi de *Note sur le dispositif*, Paris : Orizons, 2014, pp. 207–228) qui considère le dispositif avant tout dans la lumière de son rapport, d'une part avec le système, d'autre part avec le Réel et l'aléatoire.

se créer : les caractéristiques principales en sont souplesse et mobilité. Philippe Ortel propose d'envisager le dispositif en tant que « matrice d'interactions potentielles »⁷⁰ : en d'autres termes, le dispositif peut aménager une rencontre, une interaction, mais cette interaction n'aura pas nécessairement lieu ; sans finalité, le dispositif se place sur le terrain du hasard et du possible – on comprend donc facilement son intérêt pour notre étude.

On souligne souvent que la « critique des dispositifs » dépasse le structuralisme qui a tendance, dans ses plus mauvaises versions, à réduire l'œuvre à un système clos sur lui-même et le texte à un groupement de figures de style. Outre cela, le dispositif permet d'abandonner le mode de pensée purement « binaire » qui refuse l'existence de degrés intermédiaires entre deux pôles opposés, ceux du vrai et du faux, et qui traite toute infraction à cette règle sinon d'erreur, tout au moins de paradoxe. Comme le fait remarquer Jacques Scherer dans *Dramaturgies d'Œdipe*, « Aristote a fondé toute notre logique sur l'incompatibilité absolue entre le vrai et le faux » et ajoute de même : « le vrai et le faux n'apparaissent comme conciliables que dans l'art ; mais là, ils le sont absolument, totalement »⁷¹. Sans se borner aux oppositions structurales, le dispositif se situe donc d'emblée dans le domaine du vrai-faux.

Sur ce point, le dispositif s'approche de la physique quantique⁷², cette dernière postulant qu'une particule peut ne pas avoir de coordonnées précises et que sa charge peut être à la fois positive et négative – ce qui est inacceptable pour la physique newtonienne. Nuançons : cela ne veut pas dire que les lois de cette dernière ne s'appliquent plus dans le monde dit réel, c'est-à-dire actuel ; mais c'est qu'elles le décrivent à un niveau général. Lorsque les particules *quanta* se rassemblent « en foule », leur comportement obéit aux formules classiques ; ainsi, en développant l'analogie, on pourrait stipuler que le structuralisme cherche à mettre en place et à appliquer des modèles généraux afin de transformer toute œuvre en objet parfaitement mesurable, encadrable et définissable, tandis que la critique des dispositifs, à l'inverse, insiste sur la singularité des interactions qu'elle étudie : certes, dans ce cas, il devient plus difficile, voire impossible de dégager des règles de fonctionnement universelles ; or en restituant à l'œuvre sa profondeur, et en la resituant dans le domaine des possibles dont elle fait partie par excellence, le dispositif privilégie de plus la pensée complexe telle que l'envisage Edgar Morin :

⁷⁰ *Discours, image, dispositif*, dir. Ph. Ortel, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 6.

⁷¹ Paris : P.U.F., 1987, pp. 147–148. Voir également *Les Dramaturgies du vrai-faux* (Paris : P.U.F., 1994) où la notion de vrai-faux est explorée en profondeur.

⁷² Sur les liens entre la critique des dispositifs et la physique quantique, voir l'article d'Arnaud Rykner « L'univers quantique de Marguerite Duras et la critique des dispositifs » (in *Marguerite Duras et la pensée contemporaine*, textes réunis par Eva Ahlstedt et Catherine Bouthors-Paillart, Göteborg, 2008, p. 181–193).

... la pensée complexe aspire à la connaissance multidimensionnelle [...] Elle comporte la reconnaissance d'un principe d'incomplétude et d'incertitude. [...] elle porte aussi en son principe la reconnaissance des liens entre les entités que notre pensée doit nécessairement distinguer, mais non isoler les unes des autres⁷³ ...

Il faut préciser, en outre, que le dispositif, dans son acception présente, ne doit pas être confondu avec les dispositifs foucaldiens (ou tout au moins avec leur interprétation la plus répandue). Même si pour Foucault, le dispositif représente « un ensemble résolument hétérogène » comportant « du dit, aussi bien que du non-dit », englobant les liens entre les éléments qu'il comporte⁷⁴ – ce qui revient à peu près aux caractéristiques que nous venons d'évoquer –, dans ses ouvrages critiques⁷⁵, la notion se trouve systématiquement liée à celle du discours par lequel le dispositif se met en place. Or le discours chez Foucault ne se pense jamais hors le cadre du pouvoir ou des rapports de force. Ainsi, comme l'observe Arnaud Rykner, « [l]es variables qu'ils [les dispositifs foucaldiens] mettent en jeu ne sont utilisées que pour s'adapter aux situations et permettre non un désordre proprement créateur, mais soit un simple retour à l'ordre, soit l'invention d'un ordre nouveau »⁷⁶. En revanche, le dispositif, tel qu'il est envisagé dans le présent contexte, laisse toujours la place à l'aléatoire et aux variations perpétuelles, donc à l'Imaginaire (qui perd ses qualités une fois mis au service d'une hiérarchie) et au Réel.

Un dispositif se déploie sur trois niveaux interdépendants : technique, pragmatique et symbolique⁷⁷. Le niveau technique est, avant tout, celui des objets physiques et tangibles, puis celui de leur fonctionnement « mécanique » dans l'espace-temps circonscrit par le dispositif. Si l'on prend à titre d'exemple le dispositif d'un spectacle, c'est le niveau des décors, des lumières, des sons et des corps (des comédiens et des spectateurs) ainsi que de leur positionnement/mouvement dans l'espace scénique, etc. Le niveau pragmatique peut être vu comme celui de l'investissement imaginaire du sujet au sein du dispositif, donc comme celui de toutes les interactions possibles ; dans notre exemple, c'est à partir de ce niveau que les éléments se trouvant au niveau technique du dispositif s'articulent et que le spectateur participe de manière active au spectacle, car c'est à travers le prisme de sa conscience que « les parfums, les couleurs et les sons se répondent » (ce qui nécessite, toutefois, une certaine cohé-

⁷³ *Introduction à la pensée complexe*, Paris : Seuil, 1990, p. 11.

⁷⁴ « Le jeu de Michel Foucault » in *Dits et écrits*, Paris : Gallimard, 1994, p. 299.

⁷⁵ À titre d'exemple, dans *Surveiller et punir* ou bien encore dans *Histoire de la sexualité*.

⁷⁶ « Note sur le dispositif », *op.cit.*, p. 212.

⁷⁷ Nous reprenons ici les termes que Philippe Ortel propose et définit dans l'introduction au collectif *Discours, image, dispositif* (*op.cit.*, pp. 39 sq). Signalons que Stéphane Lojkin parle des niveaux géométral, scopique et symbolique du dispositif (voir *La Scène de roman : méthode d'analyse*, Paris : A. Colin, 2002) : cette dénomination, à ce qu'il nous semble, est plus adaptée à l'analyse des dispositifs fictionnels impliquant un spectateur situé dans un espace concret ; dans la mesure où notre réflexion s'évade constamment vers l'abstrait, nous préférons rester sur les désignations plus générales.

rence du spectacle lui-même : il doit y avoir une volonté d'interaction du côté de la salle aussi bien que du côté de la scène ; cette règle, par ailleurs, s'applique également à la lecture). Enfin, il y a le niveau symbolique, celui des valeurs et de leur expression à travers les signes pour la plupart verbaux et visuels : en d'autres termes, c'est l'information codifiée que le spectacle transmet au spectateur, qui, à son tour, n'en reçoit pas nécessairement l'intégralité. Les valeurs qui sont véhiculées à ce niveau sont d'ailleurs toujours fondées sur les polarités, « puisque toute valeur [...] émane du jeu différentiel des termes opposés »⁷⁸ ; et c'est sur ce plan que le modèle structural intervient dans le dispositif. Les trois niveaux en question forment un ensemble consistant : considéré indépendamment des deux autres, le niveau perd son sens et l'on ne peut plus parler de dispositif. Concernant le niveau technique, les objets ne deviennent les objets que quand la conscience leur attribue une valeur, sinon il s'agit des Choses sans nom et sans fonction ; pareillement, deux autres niveaux n'ont pas de raison d'être s'ils ne trouvent pas de support.

Notons au passage que de ce point de vue, le dispositif s'avère atemporel et individuel. Comme l'indique Philippe Ortel, il ne saurait y avoir des œuvres « sans dispositif » ou des époques qui lui sont particulièrement réticentes, car, d'un côté, le dispositif « sert simplement de filtre intellectuel permettant de distinguer des niveaux d'analyse dans les objets qu'on étudie »⁷⁹ ; de l'autre, comme nous l'avons souligné, la rencontre que le dispositif est censé aménager peut ne pas avoir lieu – c'est l'affaire du hasard. Ainsi, pour que le lecteur puisse qualifier de chef-d'œuvre un texte fictionnel, il ne suffit pas que celui-ci soit bien écrit ou qu'il comporte des failles par lesquelles le Réel se manifeste ; il faut également que le lecteur ne soit pas réticent à la collaboration avec l'auteur : il est difficile d'être fasciné par *Chatterton* de Vigny quand on ne supporte pas, pour des raisons idéologiques ou personnelles, les poètes mélancoliques ne désirant pas adhérer aux valeurs de la société⁸⁰. Dans une telle perspective, semble-t-il, il est peu pratique de parler de « bonnes » et de « mauvaises » œuvres : le génie racinien peut me laisser complètement indifférent, tandis que je peux relire de nombreuses fois un roman sentimental extrêmement mal écrit tout simplement parce que j'y trouve quelque chose dont je ne peux ni veux pas détourner mon regard intime, voire une Chose qui me sidère ; ainsi, toute œuvre peut « faire dispositif » dans la mesure où le dispositif n'est pas seulement question de valeur artistique ou de l'effet du texte, mais intervient sur

⁷⁸ Ortel Ph., « Vers une poétique des dispositifs » in *op.cit.*, p. 41.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁸⁰ Ainsi, Zola, dans *Le Naturalisme au théâtre*, juge assez sévèrement le protagoniste de *Chatterton*, repris à la Comédie Française en 1877 : « Il chante la solitude, il maudit la société, il traîne à dix-huit ans un cœur las et désabusé, il a des bottes molles, il se tord les bras à l'idée de faire des vers pour les vendre, il passe la nuit à gesticuler et à embrasser le portrait de son père en cheveux blancs, il se tue enfin par monomanie, uniquement pour attraper la société. Chatterton est un polisson, voilà mon avis tout net » (Paris : E. Fasquelle, 1895, pp. 373–374). Théophile Gautier, en revanche, reste admiratif de cette reprise ainsi que du personnage lui-même.

le plan de la réception. C'est ici d'ailleurs que le concept du lecteur virtuel se voit attribuer un intérêt supplémentaire : pour le lecteur virtuel, la rencontre avec l'œuvre, c'est-à-dire avec le Réel que le texte dissimule, a toujours lieu si l'auteur a pris le soin de l'aménager. Le lecteur empirique aurait besoin d'un concours de circonstances exceptionnel pour être profondément fasciné par la fiction (ce qui advient, semble-t-il, lorsque le lecteur peut se répéter « ce monde fictionnel, c'est moi ! » tout au long de la lecture) ; pour le lecteur virtuel, chaque texte est fascinant, car chaque texte ouvre uniquement sur lui-même.

En nous livrant à une spéculation pure, nous aimerions toutefois postuler que, du coup, pour le lecteur empirique, chaque texte peut devenir fascinant si le lecteur s'oublie tout en rejetant ses valeurs, croyances, opinions et préjugés personnels ainsi que ceux que son entourage lui impose. Comme le note Maurice Blanchot, qui envisage l'acte de lire en tant qu'expérience du vide, la lecture est surtout menacée par « la réalité du lecteur, sa personnalité, son immodestie, l'acharnement à vouloir demeurer lui-même en face de ce qu'il lit »⁸¹ : selon lui, la lecture exige non seulement un « savoir qui investit une immense ignorance », mais aussi « l'oubli de soi-même »⁸².

En acceptant l'état de véritable lecteur virtuel, en acceptant, de plein gré, *l'altérité* du texte, la rencontre avec l'œuvre nous serait assurée. On verra plus loin que, par exemple, pour le lecteur virtuel, chaque mélodrame de notre corpus prévoit plusieurs instants où le Réel fait effraction au sein du dispositif fictionnel, favorisant la catharsis : pourtant, que de fois n'avons-nous pas entendu dire que les mélodrames étaient trop simplistes et que l'on pouvait mourir d'ennui en les lisant. Or, pour rendre jouissive la lecture des mélodrames, il suffit de les prendre au sérieux dans toute leur naïveté ainsi que de ne pas comparer, tout au moins de manière consciente, un monde fictionnel mélodramatique à la réalité : de toute manière, « l'œuvre est dite bonne, mauvaise, au regard de la morale, des lois, des divers systèmes des valeurs, etc. Elle est dite réussie ou manquée au regard des règles [...] en réalité simples impressions du goût... »⁸³. Pour le lecteur, la plupart des textes de fiction peuvent alors faire dispositif à condition de s'efforcer à s'oublier en tant qu'individu déterminé sociologiquement, culturellement, historiquement, etc. pour rentrer, avec l'auteur, dans le vide constitutif de l'œuvre (et alors lire, ce serait mourir un peu).

Le dispositif véhicule donc du sens (qui n'est pas réductible à la signification appartenant au niveau symbolique) ; en même temps, il n'est pas clos sur lui-même ; ses limites sont perméables : non seulement un dispositif peut en cacher un autre, mais, lorsqu'il s'agit des phénomènes intertextuels, intermédiaires, etc., les dispositifs peuvent constituer un réseau virtuel non hiérarchique qui met en œuvre les trois niveaux en question (technique, pragmatique, symbolique). Par leurs caractéristiques, ces derniers correspondent largement à la tripartition du

⁸¹ Blanchot M., *L'Espace littéraire*, op.cit., p. 263.

⁸² *Ibid.*, p. 252.

⁸³ *Ibid.*, p. 268.

RSI lacanien ; sans se confondre, les deux types de partition s'éclairent l'un l'autre, tout en nous permettant de mieux comprendre l'implication du lecteur dans un monde fictionnel.

Le nœud borroméen

En plus d'être lié à la critique des dispositifs et de s'intégrer aisément à la théorie des mondes possibles, le RSI lacanien nous permet de circonscrire les rapports entre langage, image et infini. Certes, l'idée que les deux premiers nous coupent du dernier n'est pas nouvelle : il suffit d'aller étudier les fondements des religions orientales qui posent, bien avant que ne le fasse la philosophie occidentale, que le monde n'est qu'une illusion surgissant de l'absolu qui englobe à la fois le plein et le vide ; ou bien encore voir du côté d'Aristote et de Platon, du malin génie de Descartes, de la pensée de Schopenhauer, de Sartre, etc. En même temps, Lacan a l'avantage de faire de cette idée un modèle que l'on peut facilement appliquer à l'analyse non seulement de la psyché humaine, mais de tout phénomène impliquant l'interprétation.

Il faut également préciser, pour les lacaniens qui se hasarderaient à lire ce travail, que nous ne sommes pas spécialiste de Lacan : nous ne prétendons donc pas donner une définition exhaustive, ni même – l'avouerons-nous ? – tout à fait exacte de la triade RSI. La tâche nous semble par ailleurs presque irréalisable dans la mesure où Lacan lui-même n'a jamais proposé de définition précise à ces termes, et que dans ses textes, leur acception change au fil du temps, et qu'il en existe, de nos jours, des dizaines de définitions élaborées par d'autres psychanalystes : il est à craindre que leur synthèse critique demande une étude à part entière. Notre objectif n'est pas non plus de faire de la psychanalyse du lecteur ou des personnages ni de faire de la psychanalyse tout court : le RSI nous intéresse en tant qu'outil heuristique et matrice d'interprétation du texte fictionnel. Nous nous proposons donc ici de fournir quelques explications générales afin de montrer comment cette tripartition permet de rendre en partie compte du fonctionnement du dispositif et du texte de fiction⁸⁴.

Le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire constituent trois registres de l'existence humaine qu'il faut distinguer pour pouvoir les décrire, mais qui se tiennent solidairement en un nœud borroméen : on peut les imaginer comme des ronds de ficelle unis de telle manière qu'il est impossible d'en extraire un sans défaire le nœud ; c'est le principe de leur consistance : de manière abstraite, on peut parler, par exemple, de l'Imaginaire « pur », mais, en réalité, il se trouvera toujours noué au Réel et au Symbolique.

Le Symbolique est le registre du discours à proprement parler : c'est le registre du langage, du pouvoir, de l'institution, de la figure de père, etc. C'est de lui que relèvent le signifiant et la signification : le sens, lui, se situe toujours à

⁸⁴ Nous nous inspirons dans ce chapitre de certains développements du Séminaire XXII (*RSI: séminaire, 1974–1975*, Paris : Association freudienne internationale, 2002) de Lacan ainsi que de l'article de Marie-Thérèse Mathet « Retour sur le Réel » [en ligne] Disponible sur : <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Dispositifs/RetourReel.php>, consulté le 16 juin 2017.

l'intersection de trois registres ; pour qu'il y ait du sens, la participation du Réel est nécessaire (ainsi, même à l'intersection du Symbolique et de l'Imaginaire, on ne trouvera que la signification). À ce registre correspond largement le niveau symbolique du dispositif : si ce dernier véhicule les valeurs et les significations « attribuées » aux objets existant au niveau technique, cela ne devient possible que grâce au langage. De plus, et c'est un constat important, le Symbolique est la seule dimension qui puisse se penser de manière plus ou moins autonome (puisqu'elle relève elle-même de la pensée) : on l'observe souvent dans le cadre des études de linguistique, par exemple. À l'inverse de deux autres registres, le Symbolique, lieu de l'ordre, se soumet relativement bien au contrôle et à l'analyse : il obéit à une certaine logique, il peut se comprendre ; en outre, il offre lui-même la possibilité de maîtriser l'autre, car c'est le seul terrain où la rencontre consciente avec l'autre est possible. Dans la genèse des mondes fictionnels, le Symbolique revient au côté langagier du texte à proprement parler : c'est ce que l'œuvre « dit », c'est le lieu où la coopération entre lecteur et auteur devient manifeste, ou bien encore on peut traiter ce registre en tant que *structure* interne du monde possible. La plus grande partie des analyses de texte portent sur ce niveau, car il est impossible d'analyser le texte sans passer par le langage. L'important toutefois est de le dépasser.

Si le Symbolique est relativement intelligible et contrôlable, l'Imaginaire l'est beaucoup moins. Chez Lacan, *grosso modo*, c'est le registre des images, des fantasmes et des représentations, des reflets en miroir, des mirages... L'Imaginaire du texte fictionnel dépend du Symbolique ; c'est le Symbolique qui le détermine, mais il y a toujours quelque chose qui échappe à son contrôle. Dès que l'on se trouve dans l'Imaginaire « pur », le déchiffrement propre au Symbolique s'arrête. Sur le plan du dispositif, c'est le niveau pragmatique qui correspond à ce registre et, pourrait-on dire, l'englobe : *via* ce niveau, le sujet s'« engage » dans le dispositif, et, dans le cas où il s'agit de lire un texte dramatique, c'est sur ce niveau que le spectacle « virtuel » induit par le texte se déroule. L'Imaginaire est le registre où le texte *agit* de manière presque indépendante : tout comme l'auteur ne maîtrise jamais intégralement les images qui se présentent au lecteur (il ne peut que les lui suggérer), le lecteur ne peut pas non plus les choisir – non seulement parce que le mot « table » dans un texte évoque l'image d'une table et non pas celle d'une chaise –, mais également parce que c'est de l'inconscient qu'une image surgit machinalement si l'on ne s'efforce pas à se la représenter.

Cela dit, en général, un texte de fiction peut servir de socle à deux types d'images mentales que nous aimerions appeler images idéales et images dynamiques ou spontanées. Ce sont deux pôles opposés : les images « empiriques » sont donc réparties, pour la plupart, aux degrés intermédiaires. Une image idéale est nette, aux contours précis ; elle est construite par l'activité consciente ; elle correspond entièrement aux indications du Symbolique dans le cas où ces dernières s'avèrent concrètes (ainsi, on lit : « sur un guéridon noir, onze roses rouges », et on se le représente en détail). Une image dynamique, à l'inverse, est floue : elle est engendrée par l'inconscient, sa nature est hypno-

tique ; elle est instable, elle est toujours sujette aux transformations, elle est mobile ; quant à son rapport aux indications du Symbolique, soit elles sont concrètes, mais il s'agit de la lecture jouissive et non pas téléonomique ; soit elles sont abstraites (métaphores, métonymies, etc. : tout ce qui rentre dans la catégorie d'image poétique) : alors la nature spontanée de l'image est inscrite au sein du texte même. On retrouve un concept similaire chez Gaston Bachelard qui parle, à propos des poèmes de Shelley, de « l'imagination dynamique », tout en indiquant qu'il y a des images qu'il est impossible (ou qu'il n'est pas raisonnable) de se figurer consciemment :

« Notre barque, dit-il [Shelley] dans *l'Epipsychidion*, est semblable à un albatros dont le nid est un éden lointain de l'Orient empourpré ; et nous nous assoirons entre ses ailes, pendant que la Nuit et le Jour, l'Ouragan et le Calme poursuivront leur vol... » S'il fallait marier les images par la vue, on perdrait tout espoir d'unir une barque et un albatros et de voir jamais un nid posé sur les rayons horizontaux de l'aurore. Mais l'imagination dynamique a une autre puissance⁸⁵.

Si sur un plan théorique cette approche est séduisante, en pratique, une difficulté se pose. Nous avons notamment déterminé notre lecteur virtuel comme sujet imageant. Toutefois, nous ne pourrions lui attribuer un imaginaire spontané que dans le cas où cela est directement requis par le Symbolique : même si en réalité, il est rare que l'on voie tout naturellement onze roses rouges quand on lit la phrase donnée en exemple plus haut (d'habitude, on voit un bouquet abstrait, ou bien encore une tache rouge sur un fond noir, ou même on peut ne rien voir, mais sentir l'odeur de ces roses, etc.), en situation d'analyse, on ne saura prendre en considération toutes les manières dont l'inconscient peut construire cette image. Par conséquent, l'imagination du lecteur virtuel est une imagination « idéale » : elle fait surgir les images avant tout à partir des indications du Symbolique (car, en fait, c'est le seul niveau qui nous soit accessible objectivement) ; nous tiendrons toutefois compte du dynamisme hypnotique propre à l'imagination réelle, puisqu'il crée les dimensions « oniriques », poétiques et émotionnelles de la lecture qui ne sont pas sans importance pour notre sujet.

À ce qu'il nous semble, c'est, entre autres, grâce à l'instabilité de l'Imaginaire que le lecteur peut être fasciné par le texte : si l'on voyait, en lisant, des images nettes comme sur un écran de télévision, ce ne serait sans doute guère intéressant : on n'est pas attiré par ce qui est trop manifeste ; c'est l'« obscur » qui nous attire le plus, car il quitte le registre de la représentation figée tout en laissant soupçonner qu'il cache quelque chose de plus prometteur. Dans ce cas, l'image se révèle comme un processus de transformation ; elle traduit non pas l'information, mais la sensation, le mouvement et l'émotion. Autrement dit, si le Symbolique fait écran au Réel, on pourrait avancer que

⁸⁵ *L'Air et les songes : essai d'imagination du mouvement*, Paris : J. Corti, 1990 (1943), p. 55.

l'Imaginaire, dans la mesure où il est spontané, le voile. Et inversement, c'est le Réel qui permet à l'Imaginaire de s'épanouir :

Dans le règne de l'imagination, l'infini est la région où l'imagination s'affirme comme imagination pure, où elle est libre et seule, vaincue et victorieuse, orgueilleuse et tremblante. Alors les images s'élancent et se perdent, elles s'élèvent et elles s'écrasent dans leur hauteur même. Alors s'impose le réalisme de l'irréalité⁸⁶.

Bachelard réunit ici l'imagination avec l'infini : nous allons montrer plus loin dans quelle mesure le Réel s'apparente à ce dernier (sans pouvoir cependant s'y réduire). Car quand il s'agit de le définir, Lacan est très concis : pour lui, le Réel, c'est l'impossible. Détaillons toutefois : le Réel, c'est aussi l'irreprésentable, l'innommable, l'indéfinissable, l'impensable, l'inatteignable... Il se distingue résolument de la réalité qui n'est que « le réel apprivoisé par le symbolique, avec lequel va se tisser l'imaginaire »⁸⁷ ; en fait, la réalité elle-même se compose des mots et des images – des filtres créés par notre cerveau. On ne peut donc accéder au Réel de manière directe ; mais il se manifeste à travers deux autres registres : le Réel, c'est ce qui crée des failles dans la représentation et souvent de l'angoisse chez le sujet ; en même temps, c'est ce qui fait que la représentation existe – il assure notamment la consistance du Symbolique et de l'Imaginaire. Et si le Symbolique, c'est ce que l'œuvre dit, si l'Imaginaire, c'est ce que l'œuvre fait, on peut considérer que le Réel, c'est l'être de l'œuvre.

Même s'il n'y a aucun sens à limiter le Réel, nous aimerions avancer comme hypothèse qu'au sein d'un dispositif, on pourrait le situer au niveau technique. Imaginons une situation abstraite où l'on trouve quelque chose, mais que l'on n'est pas capable de lui donner un nom (niveau symbolique) ni de le déterminer de manière quelconque, parce que l'on n'a *jamais* rencontré *rien* qui lui ait ressemblé (niveau pragmatique). Ce quelque chose, ou, pour être plus précis, cette Chose⁸⁸, niveau technique pris séparément des deux autres niveaux, appartiendrait alors au Réel (et, à ce que l'on peut supposer, nous ferait une peur terrible). On pourrait nous objecter que l'on peut trouver beaucoup de Choses dans une forêt, par exemple, et que l'on éprouve plutôt une sorte de curiosité envers elles : mais, en fait, dans ce cas, on reste toujours au sein d'un dispositif « complet » ; on sait que l'on se promène dans la forêt, et, en fonction de ce contexte, on peut faire des suppositions sur la nature des objets divers que l'on y rencontre, tandis que le Réel n'obéit pas à la contextualisation ni à la catégorisation, il n'admet pas le *savoir* à proprement parler ; il exclut toute activité consciente ; c'est pour cela qu'il est impossible : on ne pourrait jamais le déterminer, parce que pour déterminer quelque chose, on est obligé de passer par deux

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 13–14.

⁸⁷ Mathet M.-T., *art.cit.*

⁸⁸ Qu'il faut distinguer de l'objet – l'objet est la Chose à laquelle on a attribué un nom.

autres niveaux ; ce qui confirme de nouveau que le seul mode d'existence pour le RSI mais aussi pour le dispositif, c'est de se constituer en nœud borroméen⁸⁹.

Ainsi, le Réel confère de la consistance au Symbolique et à l'Imaginaire : à ce qu'il nous semble, on peut le concevoir, d'une part, comme « degré zéro » de l'existence, comme ce monde de référence « primaire » impossible que nous avons évoqué à la fin du chapitre précédent ; et, de l'autre, comme absolu ou, mieux encore, infini, de manière à contenir les deux premières dimensions tout en les dépassant.

En 1913, bien avant l'apparition de l'école lacanienne, Maurice Maeterlinck publie un essai philosophique, *La Mort*⁹⁰, où il cherche à comprendre l'incompréhensible, c'est-à-dire à se pencher sur le devenir de l'homme après le dernier instant de la vie. Dans une perspective assez optimiste, il soutient qu'un être humain ne disparaît jamais complètement de cet Univers où toute matière est en mouvement perpétuel : notre corps donne naissance aux arbres et aux fleurs ; et même si notre moi se disperse, il ne peut que rejoindre l'Univers ou bien encore la « conscience universelle » ; d'ailleurs, le moi est tellement instable et change si rapidement tout au long de la vie, qu'en fait, nous n'avons pas à craindre la mort qui n'est peut-être qu'une manière de renaître. Par ailleurs, en réfléchissant sur la nature de l'Univers, Maeterlinck arrive à des conclusions curieuses dans lesquelles se laisse déjà pressentir non seulement le concept lacanien⁹¹, mais également la théorie des mondes possibles sous sa forme contemporaine.

Ainsi, la conscience et l'intelligence humaines sont condamnées à rester enfermées dans un cadre restreint : le moi est toujours limité, car il se détermine par la séparation de ce qui l'entoure. Pourtant, nous appartenons tous à l'infini qui, assez logiquement, ne se laisse pas saisir par une conscience bornée (sinon il ne serait pas infini) : on ne peut que tenter de le penser abstraitement. Ainsi, il devient possible de l'envisager sous deux aspects. Selon le premier, l'Univers n'a pas de limites spatio-temporelles, ce qui veut dire qu'il est immuable, qu'il ne va nulle part et qu'il n'y aura jamais de progrès parce qu'il n'y a pas d'événement qui ne serait pas arrivé dans le passé (ce qui rejoint, d'une certaine manière, l'éternel retour de Nietzsche⁹²) :

⁸⁹ À strictement dire, la situation que nous venons d'imaginer est impossible : par le fait même de *trouver* la Chose, on la délimiterait et la séparerait de l'espace-temps, et aussitôt qu'elle rentrerait dans le mode d'opposition, elle commencerait à devenir objet ; autrement dit, dès qu'il y a l'intervention de la conscience (ou l'interprétation), il n'y a plus de Chose qui n'est possible qu'en tant qu'absolu.

⁹⁰ *Op. cit.*

⁹¹ L'idée, répétons-le, n'est pas nouvelle. C'est que Maeterlinck est l'un des rares penseurs à voir la chose de manière optimiste : à l'inverse de certains existentialistes, il ne dit pas que le monde est absurde, mais propose de sonder l'infini et l'inconnaissable aussi loin que nos capacités le permettent : peut-être y trouvera-t-on quelque chose de nouveau (et en fait, c'est le seul lieu où le nouveau pourrait se receler).

⁹² ...qui, à son tour, loin d'être une « pensée noire », confère à l'homme, de manière paradoxale, une liberté amoral et absolue : s'il ne peut arriver rien de nouveau, alors tout est permis, car quoi que l'on fasse, on ne saura pas nuire à l'ordre universel.

... toutes les combinaisons possibles étant épuisées depuis ce que nous ne pouvons même pas appeler l'origine, il ne semble pas que ce qui n'a pas eu lieu dans l'éternité qui s'étend avant notre naissance se puisse produire dans celle qui suivra notre mort. [...] C'est la pensée la plus noire que puisse atteindre l'homme⁹³.

Toutefois, avance Maeterlinck en antithèse, nous ne pouvons pas nier qu'au sein de cet Univers immuable, on trouve des phénomènes qui ont bien leurs limites dans l'espace et dans le temps. Comme ils changent constamment, il est probable qu'il y ait de l'espoir : peut-être l'Univers est-il toujours en train de se chercher, peut-être tous les hasards ne sont-ils pas épuisés et tout peut encore advenir ; enfin, il existe peut-être d'autres mondes, ce qui, pour Maeterlinck, est la seule manière de continuer à penser l'Univers pour le rendre un peu plus compréhensible (car penser l'infini comme immuable, c'est déjà lui imposer des limites) :

Je le répète, si nous n'admettons pas que des milliers de mondes, en tout semblables au nôtre, malgré des milliards de chances contraires, ont toujours existé et existent encore aujourd'hui, nous saurons par les fondements la seule conception possible de l'Univers ou de l'infini⁹⁴.

Il faut remarquer ici que Maeterlinck pense le temps universel comme un temps linéaire, selon trois catégories habituelles, en prenant sa propre existence au présent pour point central (ou l'existence d'un être humain en général). Dans ce cas, bien logiquement, il ne peut que choisir entre deux versions opposées : soit tout a déjà eu lieu dans le passé, soit tout peut encore arriver ; mais il ne pense pas l'infini au présent. Pourtant, ces deux énoncés cessent de s'exclure aussitôt que l'on refuse de catégoriser le temps. L'infini se révèle alors comme l'absolu qui contient tous les événements, tous les changements et tous les mondes possibles, parce que s'il y avait un seul événement qui resterait hors de l'infini, cela voudrait dire qu'il existe des limites, et l'infini perdrait sa qualité principale, en cessant d'être lui-même ; mais la conscience humaine leur confère un caractère dynamique, puisque, résidant *au sein* de l'infini, elle ne peut en percevoir qu'une partie minuscule : c'est pourquoi, pour elle, il y a des événements passés et à venir, il y a des changements qui *se produisent*, tandis que, pour un spectateur extérieur, s'il y en avait un, l'infini paraîtrait immobile⁹⁵. Donc l'infini contient tout, mais ce tout est en changement perpétuel par rapport à un specta-

⁹³ *Ibid.*, p. 203.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 218.

⁹⁵ Ainsi, les recherches récentes dans le domaine de la physique quantique établissent que le temps n'existe que du point de vue du spectateur intérieur à un univers, pour tout spectateur extérieur, cet univers semble inchangeable. Voir « Quantum Experiment Shows How Time 'Emerges' from Entanglement » in The Physics arXiv Blog [en ligne], 2013. Disponible sur : <https://medium.com/the-physics-arxiv-blog/quantum-experiment-shows-how-time-emerges-from-entanglement-d5d3dc850933>, consulté le 16 juin 2017.

teur intérieur qui ne peut pas refuser les limites spatio-temporelles qui induisent, quoi que l'on fasse, la perception des changements.

Cela dit, il nous paraît plausible, dans la perspective de notre recherche, de penser le Réel en tant qu'infini englobant tous les (mondes) possibles : le Symbolique et l'Imaginaire s'en alimentent, sans permettre toutefois d'en donner accès à la « version intégrale ». Par conséquent, le dispositif, dont le niveau pragmatique implique la participation d'une conscience imageante, vient se poser quelque part dans le Réel pour en délimiter une partie minuscule (technique) qui se voit traduite en matière imaginaire et/ou verbale (pragmatique) et que l'on intègre dans un système de valeurs (symbolique) pour qu'elle devienne familière et/ou compréhensible. Cela ne veut pas dire que le dispositif enferme le Réel dans un cadre rigide : comme nous l'avons mentionné, ses frontières sont perméables ; c'est une sorte de fenêtre qui ouvre sur le Réel tout en le laissant circuler librement, surtout dans le cas d'une œuvre d'art : le dispositif « est ce qui fait interface entre l'œuvre et le monde, entre l'œuvre et nous, et au bout du compte entre le monde et nous (il est ce par quoi l'œuvre nous ouvre à la complexité du monde) »⁹⁶.

En nous livrant à la spéculation, même un fauteuil dans un café peut rentrer dans un dispositif quand nous le regardons et que nous nous rendons compte de sa présence : nous avons vu des fauteuils similaires auparavant, nous savons à quoi cela sert. Rien ne nous empêche donc d'entrer en interaction avec lui : de nous y asseoir ou de l'imaginer, par exemple, dans notre salon ; de même, nous l'inscrivons instantanément dans notre système de valeurs : il est bleu, donc joli, il est doux à toucher, donc confortable. Pourtant, ce qui distingue un dispositif « réaliste » d'un dispositif artistique, c'est justement le rapport qu'il entretient avec le Réel, c'est-à-dire avec l'infini des possibles. Nous aborderons cet aspect du problème dans le sous-chapitre suivant lorsqu'il sera question des manifestations du Réel dans la lecture. Limitons-nous pour l'heure à remarquer que, lorsqu'il s'agit de gérer les flux du Réel, un fauteuil s'avère beaucoup plus rigide qu'un texte dramatique.

Il est temps de quitter les terrains de l'infini pour revenir à des sujets moins abstraits. Résumons : lorsqu'on lit un texte dramatique, on crée un monde fictionnel qui se constitue grâce au dispositif de lecture par lequel le lecteur entre en interaction avec l'auteur, mais qui englobe d'autres dispositifs, ces derniers « mettant en scène » l'interaction des personnages avec leur monde de référence. Le dispositif ainsi envisagé a pour principe fondateur le RSI lacanien : il vient encadrer, mais sans pour autant lui poser de barrières étanches, une partie de Réel qu'il rend intelligible *via* les registres du Symbolique et de l'Imaginaire servant de base à son niveau symbolique et pragmatique. Plus particulièrement, le dispositif de lecture favorise la rencontre entre le lecteur et l'auteur, c'est-à-dire l'immersion du premier dans le monde possible, cette rencontre actualisant tous les niveaux du dispositif. Pour le lecteur virtuel, qui reste un simple specta-

⁹⁶ Rykner A., *op.cit.*, p. 228.

teur dans le monde fictionnel que l'œuvre crée, cette rencontre est garantie d'entrée de jeu.

Il s'agit maintenant d'examiner, de manière encore plus détaillée, ce qui se passe aux niveaux en question : cela nous aidera à mieux comprendre les particularités du texte dramatique que nous ferons ressortir, entre autres, par comparaison avec un texte narratif. Pour structurer notre réflexion, nous emploierons toujours la tripartition Réel-Symbolique-Imaginaire, principe de fonctionnement dynamique de tout dispositif.

2.2. Comprendre, imaginer, être fasciné

... on ne sait jamais si une surprise est bonne ou mauvaise, une surprise est une surprise, elle est hors du champ de l'agréable ou du désagréable, puisque après tout ce qu'on appelle bon ou mauvais, c'est agréable ou désagréable, alors une surprise est heureuse, disons, ça signifie ce qu'on appelle une rencontre, c'est-à-dire en fin de compte quelque chose qui vous vient de vous...⁹⁷

Avant d'entrer vraiment dans le vif du sujet, il nous faut ajouter deux remarques. D'abord, l'écriture analytique s'avère linéaire et soumise à la logique causale : nous sommes donc obligés de considérer les registres de lecture, à savoir Symbolique, Imaginaire et Réel, séparément et de manière consécutive. On retiendra toutefois que *pendant* la lecture, ils se superposent, en s'actualisant presque simultanément ; par exemple, même à supposer qu'il y ait un délai entre la lecture et le surgissement des images, ce délai est à peine perceptible chez un sujet imageant ; par conséquent, les frontières entre ces trois registres sont assez floues, car ils sont intrinsèquement liés et n'entretiennent pas de rapport hiérarchique. En même temps, si le Symbolique favorise le contrôle et s'y soumet facilement, l'Imaginaire s'y révèle déjà plus tenace ; quant au Réel, il ne se laisse pas apprivoiser. C'est selon cette gradation que nous organisons notre analyse ; en conséquence, nous parlons non pas du RSI, mais du SIR, en allant, pour ainsi dire, de la surface vers la profondeur : on lit le texte (S) qui induit des images (I) qui voilent le Réel (R).

Il nous faut aussi préciser ce qui se produit à l'intersection des différents registres : globalement, pour Lacan, c'est à l'intersection des trois registres que se trouve le *sens* ; à l'intersection du Symbolique et du Réel il y a la jouissance phallique ; à celle du Réel et de l'Imaginaire – la jouissance de l'Autre ; mais il n'y a pas de jouissance à l'intersection de l'Imaginaire et du Symbolique. Par conséquent, pendant la lecture, le sens ne surgit (la rencontre n'a lieu, le texte ne devient Œuvre) que quand l'interaction entre le lecteur et le texte fonctionne sur tous les registres, c'est-à-dire quand le Symbolique et l'Imaginaire se met-

⁹⁷ Lacan J., *RSI : Séminaire, op.cit.*, p. 72.

tent à véhiculer du Réel : alors, le texte implique la jouissance ; tandis que pour qu'un texte procure du plaisir à la lecture, il suffit de la superposition du Symbolique et de l'Imaginaire. Le rapport entre plaisir et jouissance s'avère ici le même qu'entre *studium* et *punctum*, deux concepts que Barthes développe dans *La Chambre claire*⁹⁸ et qui nous semblent, pour une bonne partie, recouper son concept du plaisir et de la jouissance du texte⁹⁹ : si le *studium* relève de tout ce qui est conventionnel, plus ou moins réussi quant à la conformité aux règles, le *punctum* est tout ce qui sort du cadre, tout ce qui « zèbre » la représentation, manifestant un débordement de cette dernière par le Réel, moteur d'une angoisse ou d'une fascination¹⁰⁰ individuelle. Toutefois, pour arriver à être fasciné par le Réel, il est nécessaire de passer par le Symbolique.

S : comprendre

Sur ce premier niveau de lecture, qui est le seul à se livrer presque pleinement à l'analyse si on le considère comme entité autonome, l'objectif du lecteur est de bien interpréter le message de l'auteur, celui-ci visant, à son tour, non seulement à rendre son message compréhensible, mais également à susciter l'intérêt du lecteur, à l'« attraper » dans l'intrigue. C'est ici que se narre l'histoire, que règne la logique causale, que les événements sont exposés de manière cohérente, en créant l'espace-temps fictionnel et c'est à partir de ce niveau que surgissent les images mentales : le Symbolique sert de structure de base au monde fictionnel.

Partant du fait déjà mentionné que le Symbolique favorise une sorte de contrôle sous les formes les plus diverses, on peut avancer que la liberté du lecteur y est presque inexistante : celui-ci se soumet, de son gré, au pouvoir auctorial. Lorsqu'il ouvre le livre, il ne sait presque rien sur ce qui lui va arriver dans le monde possible ; il s'abandonne donc à l'auteur. Et bien qu'il émette constamment des hypothèses sur le déroulement des événements, sur le sort des personnages, sur leurs projets et sur leurs intentions¹⁰¹, il n'est pas en mesure de changer l'histoire : il doit l'accepter telle quelle, même si, par exemple, le dénouement ne lui plaît pas, même s'il s'était attendu à un *happy end* là où l'auteur a décidé de mettre le personnage à mort. La seule manière efficace dont le lecteur puisse se défaire de l'emprise auctoriale au niveau de la fable, c'est devenir écrivain lui-même pour créer sa propre version du monde en récrivant l'histoire dans les mêmes décors, avec les mêmes personnages : par ailleurs, on trouve ici le principe même du phénomène de *fanfiction* ; il n'est pas rare que l'on écrive des *fanfics*, récits s'appuyant sur un monde possible d'un autre écrivain, rien

⁹⁸ Paris : Cahiers du Cinéma – Gallimard – Le Seuil, 1980.

⁹⁹ Sur lesquels nous reviendrons *infra*, p. 111.

¹⁰⁰ Et qui, tenons-nous à redire, a toujours lieu pour le lecteur virtuel si elle est inscrite dans le texte : la fascination est ainsi prédéterminée par les mécanismes fictionnels.

¹⁰¹ Tout cela, pour la plupart, de manière inconsciente – il n'y a que les romans policiers qui demandent, de ce point de vue, la participation active du lecteur, mais ce n'est pas de manière obligatoire ; on peut très bien suivre les aventures de Sherlock Holmes sans s'interroger soi-même sur la résolution de l'énigme, mais en attendant que le protagoniste la trouve.

que pour modifier le cours des événements : ressusciter le personnage, transformer un amour tragique en amour heureux, marier deux personnages qui, dans le monde « originel », se détestent, etc.¹⁰².

Une autre façon, de loin plus subtile, d'échapper partiellement à l'emprise de l'auteur serait de proposer un commentaire critique de l'œuvre afin de mettre en lumière sa propre interprétation du monde fictionnel (ce qui constitue pour une bonne partie, à notre sens, le charme du métier de chercheur...) ; mais toujours est-il que *pendant* la lecture, le lecteur ne peut pas emprunter d'autres chemins que ceux que l'auteur lui indique, même s'il les envisage. Certes, une incompréhension est toujours possible lorsque l'encyclopédie du lecteur n'est pas suffisamment volumineuse et qu'il n'est pas capable de déchiffrer correctement les indications de l'auteur, ce qui l'amène, par exemple, à lire un drame de Maelterlinck en s'étonnant du fait que le comportement des personnages n'est pas conforme aux règles du sens commun ; mais cela demanderait un certain effort que de lire *consciemment* un texte à rebours des intentions auctoriales. Dans les deux cas, toutefois, non seulement la jouissance, mais aussi le plaisir du texte disparaîtraient¹⁰³.

Quitte à brûler un peu les étapes, précisons que pour coopérer pleinement avec l'auteur, il n'est pas obligatoire, à notre sens, d'avoir des connaissances profondes sur le contexte sociohistorique ou socioculturel dans lequel le texte a été écrit ni de mettre ces connaissances en œuvre, consciemment ou non, pendant la lecture¹⁰⁴. Certes, cela peut rendre la lecture plus intéressante et plus

¹⁰² Ainsi, le nombre des *fanfics* mettant en scène la résurrection du professeur Severus Rogue de *Harry Potter* est exorbitant (la version la plus répandue, c'est qu'il aurait pensé à se munir de l'antidote avant de venir à sa dernière rencontre avec Lord Voldemort) ; sur l'univers des *X-files*, on ne s'étonne pas de trouver des récits exposant les détails les plus intimes des relations entre Mulder et Scully que la série passe sous silence, etc. Mais il ne faut pas penser que la *fanfiction* est un phénomène contemporain : pour la première mise en scène d'Eugène Onéguine, Tchaïkovski demandait qu'avant le tomber du rideau, Tatiana tombe dans les bras du protagoniste ; et, enfin, ne pourrait-on pas relier le théâtre français du XVIIIe siècle, s'appuyant sur la réécriture des mythes, au phénomène de la *fanfiction* ?...

¹⁰³ Cela dit, pour proposer ce qu'on appelle « une nouvelle lecture » du texte, il faut, bien sûr, aller à contre-courant, mais il y a toutefois certaines limites qu'il n'est pas raisonnable de dépasser, sinon l'œuvre perd de sa cohérence : ainsi, on peut trouver des éléments de la dramaturgie classique dans le théâtre de Beckett (et même les mettre en jeu), mais il serait difficile de lire *En attendant Godot* comme une tragédie cornélienne.

¹⁰⁴ Selon les propos de Patrice Pavis dans *Le Théâtre contemporain (op.cit.)*, la reconstitution des contextes est l'occupation primordiale du lecteur du texte dramatique. On peut se demander encore une fois si c'est vraiment spécifique au texte dramatique ; en même temps, théoriquement, c'est avant tout le cadre communicationnel que le lecteur restitue à partir de son encyclopédie : s'il lit qu'un personnage négatif manipule un couteau en regardant une femme, il peut en déduire que la scène se finira mal, surtout si l'action se passe dans un coin mal éclairé, tard la nuit. Mais ce cadre est atemporel : peu importe, à ce niveau, si le texte a été écrit au XIIIe ou au XXe siècle. Concernant le cadre « historique » ou socioculturel, il est d'ailleurs rare qu'il empêche de suivre l'intrigue : soit on peut déduire du texte son mode de fonctionnement (*La Religieuse* de Diderot peut se lire sans savoir préalable sur les couvents français au XVIIIe siècle) ; soit on peut le ramener aux cadres déjà connus qui y ressemblent.

profonde, mais, au fond, que m'importe quand je lis *Thérèse Raquin* de manière « jouissive », s'il s'agit d'une pièce symboliste ou naturaliste, si c'est Maeterlinck ou Zola qui l'a écrite, si l'espace-temps y est organisé de telle manière ou de telle autre, si l'action de la pièce s'inscrit dans le cadre de la dramaturgie aristotélicienne ou non, si les milieux représentés sont bien ceux de l'époque, etc. : c'est le destin des protagonistes qui m'intéresse, c'est leur amour qui me touche, ce sont leurs silences qui me sidèrent. Une certaine cruauté hors norme y est inscrite d'emblée : si je veux jouir du monde possible, je dois l'accepter, je dois m'y soumettre et m'oublier ; si je commence à réfléchir sur l'étrangeté des personnages ou, dans un autre cas, sur les aspects dramaturgiques de la pièce afin de les analyser, je ne pourrai plus m'immerger aussi profondément dans ce monde tout en oubliant mon monde de référence, et je sacrifierai la jouissance de la lecture à la jouissance téléonomique ; le regard analytique augmente la distance entre le lecteur et l'œuvre, ce qui fait obstacle à l'immersion dans la fiction – c'est pour cela, entre autres, qu'il est important de distinguer ces deux modalités de lecture.

En supposant que le lecteur n'est pas un lecteur « récalcitrant » et qu'il se livre à l'auteur de sa propre volonté (il va de soi que le lecteur virtuel, tel que nous l'avons défini, ne peut pas être « récalcitrant »), l'auteur lui sert de guide dans le monde qu'il a créé tout en jouant sur la nature des informations sur les événements passés, présents ou futurs qu'il lui transmet. Pour ce qui est de la fable, l'objectif principal de l'auteur est de capter l'intérêt du lecteur : pour ce faire, il manipule les horizons d'attente en lui faisant traverser une succession d'événements inattendus... ou à l'inverse, en le conduisant par un chemin connu vers un dénouement prévisible – c'est le paradoxe du succès du mélodrame¹⁰⁵. De même, en fournissant des informations sur les personnages (y compris sur leurs actions), l'auteur vise à donner au lecteur une certaine opinion de ces derniers, ce qui peut servir, d'une part, à provoquer des effets de surprise ou de suspense, et, de l'autre, à susciter de la compassion qui contribue à l'implication émotionnelle, y compris *via* l'identification (sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre suivant).

Ces considérations générales concernent tout texte fictionnel impliquant une fable et la création d'un monde possible. Nous tenterons à présent de rendre compte des spécificités de la lecture du texte dramatique : par rapport à la représentation réelle, mais aussi par rapport à un texte narratif fictionnel. En ce qui concerne la représentation réelle, il nous suffit ici de revenir sur la réflexion de Jean de Guardia et Marie Parmentier : tout en démontrant que la lecture d'un texte dramatique ne pourrait pas se limiter à la reconstitution consciente, plus ou moins minutieuse de l'espace-temps fictionnel à partir des indications textuelles (c'est-à-dire à la mise en scène mentale), ils soulignent que la lecture, à l'inverse d'une mise en scène réelle, ne crée pas de signes à interpréter et « se caractérise par une détermination relativement faible »¹⁰⁶ – aussi bien au niveau

¹⁰⁵ Voir sur ce point Przybos J., *L'Entreprise mélodramatique*, Paris : J. Corti, 1987.

¹⁰⁶ *Art.cit.*, p. 133.

du Symbolique qu'au niveau de l'Imaginaire, si nous reprenons ici les termes lacaniens. En fait, la mise en scène réelle d'un texte de théâtre offre au spectateur une image qui se crée de manière simultanée et reste peu ou prou stable, c'est-à-dire qu'elle persiste, *grosso modo*, du lever au tomber du rideau (ou jusqu'à ce que l'on change du décor) et s'imprime dans la mémoire du spectateur ; en revanche, la lecture est linéaire, et les images mentales qui surgissent sur la scène intime du lecteur se complètent, mais aussi se déconstruisent au fur et à mesure que l'on s'avance dans le texte : ainsi, « le décor censé entourer la pièce est toujours une mémoire de décor »¹⁰⁷. La nature de l'image mentale renforce alors significativement l'indétermination propre à la lecture d'un texte dramatique vis-à-vis d'une représentation réelle ; il faut ajouter toutefois que dans le théâtre contemporain, il existe des exceptions à cette règle. Il suffit de penser aux mises en scènes de Claude Régy, dont *La Barque le soir* et surtout *Rêve et folie* auxquelles nous avons nous-même eu la chance d'assister : elles créent des images scéniques qui, de par leur nature, ressemblent tellement à ce que l'on peut voir sur sa scène intime, sur *l'Autre scène*, qu'en les contemplant, on se croit en train de rêver...

L'indétermination propre au texte théâtral ressort également de la comparaison avec un texte narratif de fiction (récit, nouvelle, roman, etc. – dorénavant, nous le désignerons par le terme de « texte narratif » tout court) ; précisons que par un texte dramatique et par un texte narratif, nous entendons des textes « classiques », ce qui nous évitera de nous perdre dans les méandres des exceptions apportées par le XXe et le XXIe siècles. Ces limites posées, on convient que dans un texte théâtral, le narrateur se voit conférer un statut tout à fait particulier par rapport à un texte narratif. La narratologie considère le narrateur en premier lieu comme une catégorie textuelle ou bien encore comme une fonction discursive, qui est par la suite anthropomorphisée (par le lecteur ou bien par le chercheur) :

In the literal sense, the term “narrator” designates the inner-textual (textually encoded) highest-level speech position from which the current narrative discourse as a whole originates and from which references to the entities, actions and events that this discourse is about are being made. Through a dual process of metonymic transfer and anthropomorphization, the term narrator is then employed to designate a presumed textually projected occupant of this position, the hypothesized producer of the current discourse, the individual agent [...] The narrator, which is a strictly textual category, should be clearly distinguished from the author...¹⁰⁸

Si l'on reste dans le cadre de cette définition, force est de constater qu'il est difficile de repérer le narrateur dans un texte de théâtre, c'est-à-dire de décerner à une entité concrète la position la plus élevée et *individualisée* depuis laquelle

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰⁸ Margolin U., « Narrator » in Hühn P. et al. (éd.), *The living handbook of narratology* [en ligne]. Disponible sur <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrator>, consulté le 17 juin 2017.

l'ensemble du discours est produit : même s'il y a des personnages-narrateurs (ainsi le Quaker de Vigny), ils ne créent pas d'interface narrative continue à l'instar d'un narrateur romanesque. Qui plus est, hiérarchiquement, les personnages-narrateurs se trouvent au même niveau que le reste des personnages ; c'est l'ensemble des personnages qui contribue alors à la production du discours et donc à la création du monde fictionnel ; il en va de même pour le scripteur ou le didascale. En d'autres termes, dans un texte théâtral, le monde fictionnel est créé par une multiplicité de voix. Si le lecteur du roman accède au monde fictionnel à travers l'interface narrative, le texte d'un drame se manifeste en tant qu'un texte non-hiérarchique et « directement accessible » qui favorise le surgisement et la confrontation de nombreux points de vue équivalents : ainsi, selon Jacques Scherer, « le théâtre [...] est un affrontement des personnages dont chacun, contredisant l'autre, semble avoir raison dans l'instant »¹⁰⁹.

Dans la même perspective, Anick Brillant-Annequin fait remarquer que, vu l'absence relative de narrateur, le lecteur d'une pièce de théâtre « ne peut se projeter dans un seul personnage et [...] est amené à épouser les points de vue de tous », ce qui le voue donc, sur le plan de l'identification, à un décentrement considérable¹¹⁰. À partir de l'enquête menée auprès de 120 étudiants en Arts du spectacle, Brillant-Annequin démontre que les lecteurs empiriques qui apprécient la lecture des pièces de théâtre (et qui représentent 41% de répondants), l'apprécient notamment pour l'indétermination qui lui est propre et pour la liberté qu'elle leur offre. Plus précisément, parmi les raisons qui leur font apprécier la lecture des textes de ce genre, on peut citer le « libre-champ laissé à l'imaginaire » qui est directement sollicité par le texte, une meilleure identification aux personnages qui est possible grâce à l'absence de l'interface narrative, mais aussi l'expérimentation plus intense de l'altérité, reliée notamment au décentrement et à la nécessité de changer constamment de point de vue. Il faut dire que ces lecteurs lisent, de manière générale, davantage que les autres 59% de répondants désignés par l'auteur de l'article comme « non-lecteurs ». Curieusement, ces derniers se servent des raisons que nous venons d'énumérer pour expliquer leur réticence à lire le théâtre ; en même temps, la lecture d'un roman leur semble plus « confortable », car dans un roman dit classique, l'interface narrative est continue, et l'instance narratrice, comme le souligne Brillant-Annequin, guide le lecteur à la fois sur le plan perceptif, axiologique et analytique : en revanche, « le partage des voix » caractéristique d'un texte théâtral et attractif pour les sujets lecteurs, « casse le rythme » selon l'avis des « non-lecteurs »¹¹¹.

Ainsi, en comparaison avec une mise en scène, mais aussi vis-à-vis d'un texte narratif, la nature du texte de théâtre se révèle indéterminée, procurant à

¹⁰⁹ Scherer J., *Les Dramaturgies d'Œdipe*, op.cit., p. 15.

¹¹⁰ Brillant-Annequin A. « Lire des pièces de théâtre : le pari de l'impossible ? » in *Le Sujet lecteur : lecture subjective et enseignement de la littérature*, dir. Langlade G. et Rouxel A., Rennes : P.U.R., 2004, p. 273.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 271–274.

son lecteur une liberté considérable, qu'il s'agisse de la lecture jouissive ou téléonomique. En même temps, si dans un texte narratif, c'est le narrateur tel que nous venons de le définir qui organise le monde possible et l'ensemble des discours qui le constituent, dans un texte de théâtre, c'est le cadre scénique qui possède la même fonctionnalité : sur le plan du Symbolique, mais aussi (et surtout) sur le plan de l'Imaginaire. Ainsi, Steen Jansen avance que dans un texte dramatique, l'espace scénique remplit, sémiotiquement, la fonction d'interface favorisant l'immersion du lecteur dans la fiction à l'instar du narrateur dans un roman¹¹². Nous aimerions nuancer ce propos. Il nous semble notamment que dans le cas de la lecture d'un texte dramatique, l'indétermination qui lui est propre tient notamment à ce que le cadre scénique s'avère être une *fonction spatio-temporelle* et non pas une fonction discursive ni, d'ailleurs, pas non plus un espace concret, déterminé et encodé par la mise en scène. Si au niveau du Symbolique, grâce à cette fonction, l'auteur peut décider des informations qu'il transmet au lecteur (ainsi, le secret fait souvent office de moteur dramaturgique dans les drames « classiques »), et donc de l'omniscience de celui-ci, au niveau de l'Imaginaire, le cadre scénique répond de la constitution spatio-temporelle du monde fictionnel, ainsi que des débordements du Réel, puisqu'il institue la répartition fondamentale entre la scène et le hors-scène et, de ce fait, le dispositif dramatique à proprement parler. On abordera cette répartition en détail après avoir considéré l'Imaginaire et son rôle dans la lecture de manière plus générale.

I : imaginer

Si le Symbolique constitue l'ossature sous-jacente de tout monde fictionnel, l'Imaginaire en représente le côté « visuel » qui se déploie au sein de l'espace intime du lecteur. Le texte lu crée des images, et c'est sur la nature de ces dernières qu'il convient maintenant de nous pencher. À tout moment, ce registre échappe à l'analyse : l'Imaginaire, au sens que nous lui attribuons, est éphémère, et ressemble à une rêverie plutôt qu'aux images qui nous entourent au quotidien ; et si l'objectif premier de l'analyse est la « dissection » de l'objet étudié, l'Imaginaire, sur ce plan, se décompose difficilement ; il faut donc l'envisager d'abord dans son intégralité.

En même temps, et surtout s'il s'agit d'un texte fictionnel, l'Imaginaire ne peut pas être complètement dissocié du Symbolique : comme c'est le texte qui induit l'image, on peut tenter de rattraper, ne serait-ce qu'imparfaitement, cette dimension indéterminée et indéfinie. Il n'est pas d'ailleurs étonnant que les analyses des images qu'une œuvre fictionnelle fait surgir à la lecture, sont consacrées, pour la plupart, à l'examen des images idéalisées, et s'intéressent aux

¹¹² « Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique » in *Semiotics of Drama and Theatre: New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, éd. Kesteren A., Schmid H., Amsterdam : John Benjamins Publishing, 1984.

données qui se prêtent à une « visualisation » précise¹¹³ (la description est-elle détaillée ou plutôt générale, quels objets peut-on trouver au sein de cet espace, qu'est-ce qu'ils pourraient symboliser ?) ; autrement dit, on immobilise l'Imaginaire pour l'étudier par la suite comme on immobiliserait un organisme vivant (un rat, par exemple) pour mieux le disséquer.

Or, quoique nous ne sachions nous-même échapper à l'examen de l'Imaginaire « immobilisé » dans la mesure où notre étude est fondée sur le concept du lecteur virtuel, nous aimerions l'envisager, en premier lieu, à partir du niveau scopique du dispositif, cette fois-ci en nous référant à l'acception du dispositif proposée par Stéphane Lojkin¹¹⁴. Selon Lojkin, la dimension scopique « se manifeste par ce qui, dans la scène, fait tableau », c'est-à-dire par ce qui organise le regard du spectateur (ou le regard intime du lecteur) de sorte que la distance critique entre le spectateur et ce qu'il regarde s'abolit. Alors, ce quelque chose qui est regardé perd sa signification et fascine et/ou terrifie¹¹⁵. La pulsion scopique qui est ainsi créée s'avère instable, puisque relevant à la fois de l'Imaginaire et du Réel ; toutefois, elle nous permettra de nous pencher sur la fascination provoquée, entre autres, par l'acte suicidaire.

En même temps, nous concevons l'Imaginaire, sur un plan plus général, en tant que terrain dynamique en mouvement et transformation qu'il est impossible de fixer. L'Imaginaire est le domaine des possibles par excellence : même si la désignation symbolique est immuable, l'image qu'elle suggère peut se représenter de mille façons diverses. Cela dit, l'écrivain peut inscrire au sein d'un espace-temps fictionnel un fauteuil bleu, et même le décrire en détail, mais il y aura toujours autant de versions de ce fauteuil que de lecteurs empiriques. Dans le domaine de l'imagination, le lecteur n'est donc pas soumis au pouvoir de l'auteur au même degré que dans le Symbolique : en fait, l'auteur ne trace que les contours de l'image ; il fournit le signifiant (la forme), mais le signifié (le contenu) reste toujours à compléter par le lecteur. La liberté de celui-ci n'est pas pour autant sans bornes. Certes, il peut essayer d'aller contre toute intention de l'auteur (en se représentant, par exemple, des tables vertes à la place des fauteuils bleus), mais de même que le comportement récalcitrant dans le Symbolique, cela lui enlèvera la jouissance que procure l'immersion dans le monde fictionnel. De plus, on aurait tort de penser que le lecteur a une emprise parfaite sur son imagination¹¹⁶ ; rappelons qu'il s'agit, pour une grande partie, de l'activité de l'inconscient qui, en obéissant aux indications verbales, crée des images à partir des éléments visuels connus (ce qui n'empêche pas la création

¹¹³ Voir, par exemple, le collectif *Fiction et vues imageantes : typologie et fonctionnalités* (Tartu : Tartu Ülikooli kirjastus, 2008) paru sous la direction de Berengère Voisin.

¹¹⁴ Notamment dans *La Scène de roman*, *op.cit.*

¹¹⁵ Cf. également Lojkin S., « Scopique » [en ligne]. Disponible sur : <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurTexte.php?texte=0025-Scopique>, consulté le 18 juin 2017.

¹¹⁶ Pour s'en rendre compte, on peut tenter une simple expérience et essayer de se représenter mentalement un vampire en se disant « un poney rose ». Malgré la facilité apparente de la tâche, cela demande un certain entraînement... et confirme, de plus, une interdépendance étroite qui existe entre le Symbolique et l'Imaginaire.

d'images inédites) ; comme nous l'avons observé, aussitôt que la conscience s'en mêle, la distance critique augmente et le lecteur risque de basculer dans un autre mode de lecture. Pour une lecture jouissive, il faudrait donc se confier à l'auteur et se laisser guider afin que le texte puisse devenir fascinant.

Cela dit, on peut comparer la lecture à la rêverie « éveillée » : on fait souvent remarquer que les images qui nous viennent quand nous lisons s'apparentent à celles que l'on voit dans nos rêves ; ou, mieux encore, nous aimerions nous permettre d'établir un parallèle entre la lecture et l'hypnose ériksonienne. Cette méthode ne revient pas complètement à l'hypnose dite classique. Pendant la séance, le patient reste conscient et en contact direct avec l'hypnothérapeute ; celui-ci lui transmet oralement des instructions afin qu'il puisse construire une situation imaginaire permettant de résoudre ses problèmes psychologiques, car l'imaginaire est supposé être en communication directe avec les structures de l'inconscient (donc en quelque sorte avec le Réel qui se trouve en nous-mêmes). On retrouve ici certains principes du psychodrame, car, au sein de la situation imaginée, le patient devient acteur ; mais il est encore plus intéressant de constater que tout au début de la séance, il est plongé dans une sorte d'état méditatif : en général, on lui demande de se concentrer sur sa respiration et d'arrêter sa pensée afin de se détacher du monde extérieur ou de son espace-temps quotidien pour pouvoir s'immerger dans son espace intime ; il importe de noter que pour atteindre cet état de rêve éveillé, la concentration s'avère primordiale¹¹⁷. Les situations que le patient vit dans son imaginaire sont modelées par l'inconscient : l'hypnothérapeute ne lui indique que le cadre général dans lequel elles ont lieu ainsi que les actions qu'il faut y accomplir pour atteindre l'objectif souhaité¹¹⁸.

L'état psychique du lecteur ressemble à celui du patient hypnotisé : d'une part, la lecture demande une concentration assez importante sur le texte, de l'autre, si le lecteur est prêt à coopérer, le texte, lorsqu'il est captivant, la favorise lui-même (il est assez facile de rater son arrêt dans le métro en lisant une œuvre prenante). De plus, même si le lecteur reste dans la position du spectateur – car l'auteur, à l'inverse de l'hypnothérapeute, ne lui donne pas d'indications concrètes pour *agir* dans l'espace-temps fictionnel –, le texte comporte des indications pour la création des images. Le lecteur se voit « absorbé » par le monde fictionnel et surtout par son côté imaginaire : son monde de référence ne disparaît pas pour autant, mais il est repoussé aux confins de la perception ; ce qui veut dire en outre que le lecteur ne se rend pas compte (si ce n'est que très vaguement) de toutes les actions « analytiques » qu'il accomplit et que nous

¹¹⁷ Cela s'explique par le fait que la concentration rend les images mentales plus stables : du côté de la psychologie cognitive, Michel Denis fait remarquer que les sujets pratiquant, par exemple, le yoga sont capables de maintenir une image pour une durée plus longue que les autres (*Image et cognition, op.cit.*, p. 99).

¹¹⁸ Ainsi, il peut lui demander d'imaginer un chemin qui mène vers une maison : par la suite, le patient doit lui-même décrire en détail le chemin et la maison tels qu'ils se présentent à lui. Dans cet état, nous pouvons l'attester à partir de notre propre expérience, difficile de modifier consciemment leur aspect, car la conscience est à moitié « endormie ».

avons mentionnées (le choix entre plusieurs interprétations possibles, l'actualisation de l'encyclopédie, etc.) : un lecteur jouissant se laisse hypnotiser par l'auteur qui lui fait vivre une histoire imaginaire¹¹⁹.

Les indications imageantes que l'auteur transmet au lecteur possèdent donc une dimension dynamique : qu'il s'agisse de l'image concrète ou de l'image abstraite (« poétique »), elle reste rarement fixe ; on ne saurait d'ailleurs concevoir un monde possible complètement statique. En outre, comme le fait remarquer Gaston Bachelard, une image littéraire, par sa mobilité, agit directement sur la psychè, nous faisant inconsciemment suivre tous les mouvements qui sont inscrits en elle : nous élevant vers les cieux ou, à l'inverse, nous faisant retomber sur terre ; nous plongeant dans les abîmes ou nous faisant nous disperser dans l'air. Une image dynamique permet littéralement de la vivre et de continuer à la rêver, tandis qu'une image inerte « coupe les ailes à l'imagination »¹²⁰. Cela dit, en nous penchant sur les images suggérées par les auteurs de textes, nous allons prendre en compte non seulement leur aspect visuel et la pulsion scopique qu'elles peuvent impliquer chez le lecteur, mais également leur dynamique et leur mobilité, tout en nous inspirant de l'approche bachelardienne¹²¹, pour tenter de nous rapprocher de l'Imaginaire tel qu'il se présente dans la réalité. Par ce biais, nous inclurons également dans notre analyse les images poétiques abstraites qui sont difficilement « visualisables », mais qui revêtent une importance particulière au sein de certains genres théâtraux, dont le drame symboliste.

Ajoutons quelques remarques sur la spécificité de l'espace-temps imaginaire du texte dramatique. Nous avons postulé plus haut que la lecture d'un texte dramatique est déterminée par la fonction spatio-temporelle du cadre scénique. Cette fonction se manifeste principalement *via* la répartition entre l'espace scénique et le hors-scène, et ce n'est que grâce à cette répartition, en fait, que l'espace scénique peut exister en tant que tel¹²². L'opposition et donc la tension entre l'espace scénique et le hors-scène sont le mode d'organisation de base de l'espace-temps dramatique, et ce surtout par rapport à l'Imaginaire, car à ce niveau, les espaces en question présentent des propriétés différentes, mais complémentaires. Aussi faut-il prendre en compte que, au cours de la période qui nous intéresse, leur rapport ne reste pas le même : si dans le drame romantique,

¹¹⁹ En revanche, un lecteur téléonomique perd rarement contact avec son monde de référence car c'est vers celui-ci que son activité est dirigée : si, par exemple, on lit une œuvre afin d'en rédiger un article critique, la lecture s'effectue au ralenti (donc selon un rythme inhabituel et saccadé) et dans une perspective bien définie que le lecteur est obligé de se rappeler constamment – il y a donc un va-et-vient perpétuel entre le monde possible et le monde de référence. De plus, ce n'est pas le monde possible comme tel, mais des fragments de ce monde qui l'intéressent et qu'il tente, en fait, d'en extraire afin de les recomposer.

¹²⁰ Bachelard G., *L'Air et les songes*, *op.cit.*, p. 11.

¹²¹ Il faut remarquer que le concept de quatre éléments nous occupe peu, c'est le principe général (voire la méthode) que nous aimerions reprendre et appliquer à notre corpus.

¹²² Cf. Rykner A., « Hors-scène » in *Les Mots du théâtre* (Presses universitaires du Mirail, 2010).

le drame naturaliste et le mélodrame qui sont tous fondés sur les principes aristotéliens, le hors-scène « encadre » l'espace scénique (du moins au niveau technique du dispositif), le drame symboliste met cette répartition en question : il suffit de penser à *Intérieur* de Maeterlinck où l'effet de mise en abyme est utilisé (il y a, pour ainsi dire, deux hors-scènes dont l'un se trouve dans l'espace scénique lui-même).

À ce stade se pose un problème particulièrement intéressant : si, pour le spectateur, l'espace scénique est extériorisé et presque tangible tandis que le hors-scène appartient à l'ordre de la représentation intime et individuelle¹²³, pour le lecteur, le seul objet physique auquel il a affaire est le support du texte : tous les espaces que ce dernier comporte se mettent en œuvre dans son imaginaire. On peut ainsi se demander si une différence entre les deux espaces en question existe à ce niveau. À ce qu'il nous semble, l'espace scénique du texte dramatique présente un cadre plus ou moins rigide – le cadre d'action et d'énonciation –, puisque ce sont surtout les didascalies et la présence des personnages qui le définissent au niveau technique. Les personnages eux-mêmes, pour des raisons très claires, s'occupent rarement de décrire en détail le lieu où ils se trouvent, ou s'ils le font, la description cherche avant tout à relever des aspects de leur interaction avec ce dernier : plus généralement, les discours des personnages comportant des indications pour l'Imaginaire se rapportent soit aux lieux qui se trouvent hors du cadre scénique, soit à l'espace intime des personnages que nous aimerions par conséquent également définir en tant que hors-scène ; dans le dernier cas, le niveau discursif contient une dimension abstraite moins facile à visualiser. En revanche, les didascalies, pour la plupart, ne concernent pas le hors-scène et appartiennent à l'imaginaire concret : elles donnent à percevoir l'aspect général de l'espace (la disposition des objets) ainsi que mouvements, actions et intonations des personnages : on pourrait les considérer comme des instructions « techniques » pour l'Imaginaire ; les images poétiques s'y infiltrent peu souvent¹²⁴. Au sein de l'espace intime du lecteur, l'espace scénique s'avère alors être un lieu déterminé et presque immuable (bien sûr, ce n'est que par rapport au hors-scène, car tout espace imaginé est flou), même s'il ne s'agit que d'un « palais à volonté » classique : sur le plan matériel et dans les limites d'un acte, il ne se transforme presque pas, et c'est à partir de ce point fixe que le lecteur accède aux autres espaces que les dialogues font apparaître.

Le hors-scène, lui, est un espace-temps « doublement » imaginaire. On y accède, entre autres, par la narration et la description qui peuvent se cristalliser en

¹²³ Voir sur ce point « La scène sans la scène » d'Arnaud Rykner (in *Paroles perdues : faille du langage et représentation*, Paris : J. Corti, 2000) et l'ouvrage de William Gruber *Offstage Space, Narrative, and the Theatre of the Imagination* (New York : Palgrave Macmillan, 2010) qui mettent en lumière le lien étroit entre récits, hors-scène et imagination du spectateur ainsi que l'importance de cet espace virtuel dans le théâtre racinien ou dans le théâtre élisabéthain, romantique et contemporain.

¹²⁴ Nous reviendrons sur cette question quand nous aurons à traiter du théâtre de Villiers : on verra que dans le cas où le texte n'est destiné qu'au lecteur, les didascalies, tout en assurant les fonctions « narratives », deviennent un poème en soi.

hypotypose (ce procédé est toutefois plus courant dans le théâtre du XVIII^e siècle). Au niveau technique, le plus souvent, il ne constitue pas d'ensemble unifié ; ce n'est qu'à l'époque classique qu'il s'avère relativement bien organisé, entourant l'espace scénique qui lui sert de centre d'attraction, comme c'est le cas, par exemple, dans le théâtre racinien (le palais - la Cité - le reste du monde ou de l'Univers – dans *Alexandre le Grand*). Dans un drame, il s'agit habituellement des fragments d'espace épars qui ne sont pas nécessairement liés entre eux, mais qui peuvent, à un certain moment, apparaître dans le cadre scénique. Cela crée parfois des effets intéressants. Que l'on pense à la chambre de Chatterton, lieu intime par excellence : elle est souvent évoquée par les personnages, mais n'apparaît dans l'espace scénique qu'au quatrième acte ; au cinquième et dernier acte, la chambre du poète est de nouveau refoulée hors scène, mais la porte en reste entrouverte : c'est dans cette chambre que le protagoniste se suicide ; et c'est par cette porte que la mort pénètre l'espace-temps bourgeois. Le lecteur ayant pu imaginer la chambre éprouvera par la suite de manière plus aiguë la mort volontaire du poète même si celui-ci se tue hors scène : ainsi, l'espace scénique possède la force de concrétiser, c'est-à-dire de conférer une cohérence particulière à tout élément du hors-scène qui s'y présente ne serait-ce que pour une fois. De même, le hors-scène, on aura maintes occasions de s'en persuader, est très souvent le lieu sinon de la mort, tout au moins des dangers angoissants, donc un lieu doublement indéterminé : et c'est *via* le hors-scène que le Réel fait effraction au sein de l'espace scénique.

Grâce à cette répartition, la narration, dans un texte dramatique, peut aussi créer des scènes qui sont d'autant plus frappantes qu'elles ne sont pas soumises aux contraintes aussi bien spatiales que temporelles que l'espace scénique impose. Ainsi, dans le second acte de *Madeleine* d'Émile Zola, le drame dont fut tiré *Madeleine Férat*, la protagoniste arrive avec son mari dans un hôtel ; on les installe dans la chambre où Madeleine a passé toute une semaine avec son amant il y a quelques années ; et, grâce au procédé narratif, elle arrive à *transformer* ce lieu en apparence paisible en une véritable chambre de torture aussi bien pour son mari que pour elle-même :

MADELEINE

Non, je voudrais ne plus penser, car ce que je pense est horrible, et je pense tout haut... Ces images, il y en a six. Je montais sur une chaise pour mieux les voir... Celle-ci m'a fait pleurer. Jacques riait...

FRANCIS

Tais-toi !

[...]

MADELEINE, *devant le lit*

C'était en été. Les nuits étaient étouffantes. Nous rejetions le soir les rideaux derrière le lit...

FRANCIS

Oh !... je ne puis pourtant la tuer.

MADELEINE, *courant à la table*

Là, j'ai écrit quelque chose. Oui, la veille de notre départ. J'ai trempé mon petit doigt dans l'encre et j'ai écrit « J'aime Jacques ».

FRANCIS, *levant les deux poings*

Misérable¹²⁵ !

Ce qui est captivant dans cet extrait¹²⁶, c'est le va-et-vient dynamique, mais à peine perceptible entre deux espaces-temps : on voit simultanément deux chambres d'hôtel – celle du présent ainsi que celle du passé ; on voit comment l'image à la fois terrifiante et fascinante, d'autant plus nette qu'elle vient s'inscrire dans le cadre scénique, fait surgir l'angoisse chez Madeleine et la violence chez Francis ; en d'autres termes, la tension qui se crée dans une sorte de mise en abyme virtuelle entre la scène et son dehors sollicite pleinement l'Imaginaire. Cet extrait illustre également la manière dont le lecteur d'un texte dramatique peut être impliqué à tous les niveaux du dispositif du monde fictionnel : d'un point de vue Symbolique, il est curieux d'apprendre le dénouement de la scène ; parallèlement, son Imaginaire est vivement mis en mouvement et maintenu « sous tension » ; enfin, du point de vue du Réel, le lecteur ressent que le surgissement du passé¹²⁷ se fait sur le mode d'une telle brutalité¹²⁸ qu'il appelle à la violence dans l'ordre de la fiction. Grâce à la transformation de l'espace scénique par le récit impliquant la participation du hors-scène, l'écran de la représentation¹²⁹ devient « perméable », en favorisant le débordement du Réel, et donc la fascination.

Le discours des personnages a pour fonction non seulement de faire apparaître et de transformer les espaces-temps « concrets » qui se trouvent sur scène ou dehors, mais également d'exposer dans le cadre scénique, ne serait-ce qu'en partie, leur espace intime qui se compose, outre leurs émotions, d'une multitude de versions du monde qu'ils habitent : de leurs croyances, projets, fantaisies, souvenirs, etc. ; de même, ils peuvent les imposer aux autres personnages. Ce faisant, ils contribuent également à métamorphoser l'espace-temps fictionnel, en y ajoutant d'autres dimensions (en général plus abstraites) et donc à conférer une dynamique particulière à l'Imaginaire du lecteur. En résumé, si les indica-

¹²⁵ Zola E., *Madeleine* in *Œuvres complètes*, t. 15, Paris : Cercle du livre précieux, 1969, pp. 104–105.

¹²⁶ Sur lequel nous reviendrons en détail dans le chapitre IV.2.2.

¹²⁷ Motif récurrent chez les auteurs naturalo-symbolistes en général, ainsi chez Ibsen.

¹²⁸ Sur la question de la brutalité et de sa place dans la tripartition RSI/SIR, voir *Brutalité et représentation*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006.

¹²⁹ Que composent, par leur interaction, le Symbolique et l'Imaginaire. Pour une explication théorique détaillée de ce concept, voir *Image et subversion* de Stéphane Lojkine (Paris : J. Chambon, 2005) ; pour une définition succincte, notre glossaire.

tions scéniques, dans le drame « aristotélicien », font surgir l'ossature peu flexible de l'espace scénique et, pour ainsi dire, les figures des personnages, le discours de ceux-ci complète le monde possible en le mettant en mouvement ; si les didascalies installent le cadre scénique qui assure, *via* l'Imaginaire, l'immersion première du lecteur dans la fiction, la partie dialoguée nous révèle, pour ne pas dire donne à voir, les espaces invisibles qui l'entourent ou qui y sont inscrits, en garantissant une sorte de tension qui se manifeste surtout à travers l'Imaginaire et qui s'avère, semble-t-il, spécifique à la lecture du texte dramatique : même s'il peut y avoir des scènes tout à fait théâtrales dans un roman, le hors-scène y revêt rarement la même importance qu'au théâtre, car spatialement, le récit permet plus facilement de circuler entre des lieux différents. Il n'y a que le narrateur qui, métaphoriquement, représente un point fixe, mais alors, tout lui est hors-scène ; et il n'y a pas d'opposition à proprement parler.

Nous avons mentionné que le hors-scène peut s'avérer un espace dangereux, l'espace du Réel dont les signes apparaissent dans l'Imaginaire et dans le Symbolique. Il s'agit maintenant de se familiariser avec les formes possibles à travers lesquelles ce registre irréprésentable pourrait se manifester.

R : être fasciné

À la fin du chapitre sur le dispositif, nous avons proposé de considérer le Réel, registre de l'impossible selon l'acception de Lacan, en tant qu'infini, c'est-à-dire comme intégralité paradoxale, car inépuisable, des mondes possibles et de leurs versions. Le Réel est irréprésentable et inimaginable, mais assure en même temps la consistance du nœud borroméen du RSI (donc du dispositif) ; ainsi, il ne peut être « saisi » que par ses manifestations indirectes, et notamment par des ruptures qu'il crée dans l'Imaginaire et dans le Symbolique, donc par des failles dans la représentation.

Pour mieux saisir leur nature, il importe de se pencher sur les notions d'habitude et de prédictibilité ; pour ce faire, il est nécessaire d'esquisser la manière dont nous concevons la spatiotemporalité propre au dispositif¹³⁰. Il faut préciser que le temps social, invention humaine, ne nous intéresse pas dans la mesure où il constitue un écran symbolique opaque plaqué sur l'infini : c'est un ordre trop rigide et trop immuable pour permettre la circulation libre du Réel ; nous concevons donc le temps à partir des changements. Tout changement possède des coordonnées spatiales plus ou moins déterminées, les changements abstraits ayant pour lieu l'espace intime d'un homme (si je proclame que Dieu

¹³⁰ Nous nous inspirons ici des conclusions principales de *La Dialectique de la durée* (Paris : P.U.F., 1950) et de *L'Intuition de l'instant* (Paris : Librairie Générale Française, 1994 [1932]) de Bachelard. Sa conception du temps sied particulièrement bien au concept de dispositif ainsi qu'à la théorie des mondes possibles. Sur la dimension temporelle des dispositifs, voir également la thèse de Jean-Michel Caralp *Vertiges de la prémonition : effractions de l'avenir dans les dispositifs de temporalité de Maeterlinck au surréalisme* (Université Toulouse le Mirail, 2012).

n'existe pas, c'est dans mon âme qu'il cesse d'exister) ; en fonction de la source ayant provoqué ce changement ainsi que du point d'où il est perçu (intérieur/extérieur), il s'agit soit de l'acte, soit de l'événement. Pour simplifier, nous emploierons dans ce chapitre le terme d'« événement », car, en réalité, chaque acte, à l'exception de l'acte suicidaire¹³¹, peut être perçu en tant qu'événement tout au moins par celui qui en est auteur.

L'infini étant un espace-temps absolu, la conscience humaine n'en saisit et n'en expérimente qu'une partie minuscule (même en collaboration avec l'inconscient qui est censé sauvegarder toutes nos expériences). De plus, sur le plan de l'infini, le temps ne peut pas être considéré comme linéaire. Seul le présent existe, mais la conscience humaine, compte tenu de ses limites, crée une répartition entre le passé, le présent et le futur. Le passé est la perspective des événements qui ne lui appartiennent plus ; et le futur se compose d'instantanés qu'elle espère d'attraper ; ainsi, selon Bachelard, le passé est un fantôme et l'avenir est une illusion¹³². Quant au présent de la conscience individuelle, la plupart des événements qui le composent sont routiniers et répétitifs, appartenant à l'ordre des habitudes, et fort heureusement, car s'il n'en était pas ainsi, on ne pourrait pas parler d'identité ni d'individualité ; l'habitude est l'essence d'un être humain. En conséquence, tout événement nouveau doit être cohérent avec l'habitude afin qu'il puisse être fusionné avec l'être. Si la différence s'avère trop importante, la nouveauté est soit rejetée, soit perçue comme étant brutale si l'on ne peut pas l'éviter, car elle ébranle l'ordre existant. On peut alors parler de l'irruption du Réel au sein du dispositif, que celui-ci se rapporte à la réalité ou au monde fictionnel. En d'autres termes, si le Réel jaillit *directement* à travers le Symbolique et/ou l'Imaginaire, c'est en tant que hasard aveugle et indéterminé. L'exemple le plus banal en serait la mort qui est toujours un hasard : on ignore où et quand elle (nous) arrive ; et il est presque impossible de s'y habituer – tout au moins à l'idée de sa propre mort ou si l'on n'a pas été élevé selon les principes du bouddhisme.

Bien sûr, il y a des degrés de puissance dans cette irruption : plus elle est inattendue et plus elle s'oppose à l'habitude, aux événements qui l'ont formée ainsi qu'aux attentes qui en découlent, plus elle est frappante (conduisant, dans les cas extrêmes, à la folie), et inversement. Il ne faut pas oublier que le hasard assure également la fonction créatrice : c'est de l'infini que les nouveaux possibles arrivent toujours un peu par accident¹³³ ; sans nouveauté, le dispositif se rabattrait à la structure, quitte à perdre son intérêt. Un événement nouveau et inattendu nous rappelle qu'il y a au-delà du monde bien connu et ordonné l'infini qui nous attend. Cela explique en outre la fascination par le vide : du

¹³¹ En fait, une des raisons sous-jacentes de cet acte, c'est le désir vain d'être le spectateur de sa propre mort, ce qui n'est possible que dans le cas où elle n'appartient plus au domaine du hasard.

¹³² *L'Intuition de l'instant, op.cit.*, p. 13.

¹³³ Envisageons le hasard aveugle et le hasard créateur comme deux pôles. Cela ne veut pas dire que le hasard aveugle ne crée pas de nouveau, mais ce nouveau n'a pas, en général, le même effet sur le récepteur.

vide, *tout* peut arriver ; et l'on est attiré par l'inconnu (ou par l'Autre dans le sens le plus large du terme).

Dans ce contexte, on peut se demander pourquoi une œuvre d'art nous fascine, en général, plus facilement que la réalité (si on laisse du côté les grandes catastrophes ou les grands crimes) ? Revenons sur l'exemple du fauteuil dans un café que nous avons cité plus haut : dès qu'il y a quelqu'un pour le regarder et pour entrer dans une interaction physique ou imaginaire avec lui, ce fauteuil devient, *a priori*, dispositif. Pourtant, son rapport avec l'infini s'avère faible : pour qu'il puisse commencer à véhiculer le Réel, il faut qu'il y ait une transformation ou une rupture du Symbolique et/ou de l'Imaginaire¹³⁴ ; il faut que le fauteuil acquière une valeur nouvelle qui ne rentre pas tout à fait dans le cadre existant de nos connaissances sur les fauteuils. Ce changement peut être induit soit par le spectateur lui-même¹³⁵, soit venir de l'extérieur ; mais toujours est-il que les transformations de deux premiers registres dans la réalité sont rares, tandis que pour une œuvre, c'est le principe même de son existence. Lorsque l'on rentre dans un dispositif fictionnel, l'on s'attend d'emblée à ce que de nouveaux événements frappants adviennent, à ce que l'on se trouve dans un monde qui n'est pas le nôtre, à ce que l'on se trouve transformé à l'issue de la lecture ; et un « bon » texte répond à ces attentes. Sur le plan général, il représente déjà une transformation importante par rapport au monde de référence du lecteur ; au niveau symbolique, la parole change de registre, quant à l'intrigue, le texte fictionnel se révèle un « concentré » véritable d'événements (dans la vie quotidienne, les événements, dans leur acception habituelle, sont pour ainsi dire dilués). Au niveau imaginaire, on a affaire aux images que l'on n'a jamais vues ; ce qui rend l'expérience encore plus prenante, c'est leur ambivalence : ces images sont au lecteur, car elles se trouvent dans son espace intime et se composent des éléments qu'il connaît, mais en même temps, elles ne lui appartiennent pas, survenant littéralement de nulle part. Chaque lecture est donc une expérimentation de l'infini ; toutefois, afin que l'effet de fascination soit obtenu, elle ne doit pas radicalement contredire notre habitude : elle doit nous la renvoyer, mais de telle manière que nous l'y retrouvions sous un autre aspect que dans le quotidien.

Dans cette perspective, on peut aller jusqu'à penser que les œuvres qui nous renvoient notre propre image en miroir sont celles qui sont le plus à même de nous fasciner : on y voit des événements familiers ; on s'y reconnaît, mais pas tout à fait. Dans le reflet de l'œuvre, nos habitudes sont recomposées et réarrangées d'une manière surprenante, de nouveaux événements sont ajoutés (y compris ceux qui se trouvent dans l'inconscient), et cet autre nous-même nous attire

¹³⁴ Précisons en outre que le hasard créateur se manifeste par la transformation plutôt que par la rupture qui est propre surtout au hasard aveugle (bien que l'inverse soit également possible).

¹³⁵ Que l'on pense, par exemple, au siège de tram dans *La Nausée* de Sartre qui se transforme, pour le protagoniste, en chèvre... ou bien encore à la madeleine de Proust.

irrésistiblement¹³⁶. La rencontre avec notre double littéraire est l'affaire du hasard, mais c'est également elle qui assure la fascination peut-être la plus intense. Inutile de préciser que si l'immersion au sein du monde possible est parfaite, si nous nous y reconnaissons tels que nous sommes, si le texte se lit non pas comme fiction, mais comme un compte-rendu minutieux et bien documenté de notre existence individuelle, ou bien, à l'inverse, si le monde possible nous reste à tous égards étranger, il n'y a pas de fascination véritable. La fascination se produit également lorsque, dans ce reflet, on découvre une altérité radicale qui se cache dans les profondeurs de notre inconscient : ainsi, le drame naturaliste et le drame symboliste, on s'en persuadera, permettent au lecteur de découvrir son Ombre, c'est-à-dire les pulsions brutales et inacceptables par la société dont il ne se rend même pas compte. Il peut y avoir également dans la lecture une jouissance voyeuriste, ou tout simplement une jouissance de découvrir des mondes nouveaux, mais elles ne touchent pas le plus profond de l'être. Au bout du compte, le *punctum* relève d'un rapport totalement personnel que nous entretenons avec la représentation ; cela n'empêche qu'il puisse être en même temps partagé : personne n'est parfaitement unique.

Soulignons, en outre, que le hasard créateur qui peut être activé par un texte de fiction est, pour ainsi dire, un hasard apprivoisé. Objectivement, à la deuxième lecture, on est déjà familier avec les événements qui constituent la trame de l'œuvre ; et à la première lecture, en fonction de son encyclopédie propre, le lecteur peut prédire certains événements de la fable. *A priori*, il ne saurait donc s'y produire rien de totalement imprévisible. De ce point de vue, un monde possible est un petit monde inoffensif que l'on peut, de plus, quitter à tout instant : le lecteur ne s'y immerge jamais pleinement ; il fait semblant de l'habiter. C'est ignorer toutefois que chaque lecture est unique : on oublie les détails des lectures précédentes ; et le lecteur lui-même ne cesse de changer : un enfant peut dévorer les romans de Jules Verne, tandis que pour un adulte, ils peuvent ressembler à une encyclopédie plutôt qu'à des récits d'aventure. De plus, paradoxalement, comme le monde de référence du lecteur reste, pendant la lecture, aux confins de la conscience, et que c'est vers le monde possible que son attention est tournée (ce monde possible devient alors son monde actuel, mais jamais son monde de référence), il peut pleurer très sincèrement la mort d'un personnage : cette dernière le bouleverse, car il l'imagine¹³⁷, et peu importe si c'est pour la dixième fois qu'il relit les mêmes pages ; mais au fond, il sait qu'il ne s'agit pas d'une mort véritable. C'est d'ailleurs la différence principale entre le lecteur et les personnages : pour ces derniers, la mort n'appartient jamais au terrain du hasard créateur (sauf si le personnage est un maniaque...).

¹³⁶ Difficile de donner un exemple concret et objectif, mais il arrive qu'un monde nous paraisse si parfaitement adapté à notre espace intime qu'on aimerait l'habiter « pour de vrai » ou, à l'inverse, qu'on est heureux qu'il s'agisse d'une fiction, car il nous renvoie quelque chose que l'on aimerait ne pas savoir ou oublier.

¹³⁷ Selon les acquis scientifiques, il n'y a pas de différence foncière entre un objet réel et un objet imaginé, les mêmes zones de cerveau s'activant quand on regarde quelque chose ou que l'on se le représente.

En bref, le texte fictionnel présente au lecteur une ouverture sur l'infini (ou sur le Réel), une « dose homéopathique » de hasard qui, par interaction avec son espace intime, crée, à chaque lecture, une combinaison nouvelle, unique et sans danger. On ne peut pas la décrire¹³⁸, on ne peut que la vivre, car l'infini échappe à tout contrôle ; de plus, la fascination véritable ne saurait être prévisible. En ce qui concerne le texte dramatique, il possède, semble-t-il, sa propre manière de véhiculer le Réel. On a vu que, du point de vue du Symbolique et de l'Imaginaire, le lecteur du texte dramatique avait une liberté plus importante que le lecteur du roman mais également le spectateur du théâtre, une liberté qui tenait surtout à l'indétermination du texte. Autrement dit, le texte dramatique favorise la création d'une foule de nouveaux possibles dans l'espace intime du lecteur, mais à condition que celui-ci assume une implication particulièrement profonde ainsi qu'une grande concentration que le texte lui impose – en banalisant, il n'y a pas de descriptions de quinze pages que l'on puisse sauter ; chaque élément s'avère porteur du sens. Ainsi, le texte de théâtre offre au lecteur, ne serait-ce qu'hypothétiquement, une chance plus élevée d'être véritablement fasciné par le texte ; et notamment par la rencontre avec un autre soi-même que le dispositif dramatique peut aménager avec une probabilité importante.

Pourtant, si tout cela se fait dans un cadre presque anodin, ce qui procure au lecteur une certaine jouissance, il n'en va pas de même pour les personnages qui habitent le monde fictionnel. Un événement inattendu ne leur fait pas le même effet, bien que leur rapport au monde fictionnel se déploie sur les mêmes registres de l'existence – sur les mêmes niveaux du dispositif. Dans le dernier chapitre de cette partie, nous allons donc adopter un point de vue différent pour étudier brièvement les singularités de l'interaction des personnages avec l'espace-temps qu'ils habitent : pour eux, du seul fait qu'ils sont les personnages du drame, le monde s'avère très angoissant à vivre. Par la suite, nous nous arrêterons sur l'identification du lecteur au personnage « en situation » et nous terminerons, avant d'évoquer certaines généralités nécessaires pour mieux comprendre la notion de suicide dramatique, par compléter notre « boîte aux outils » par une présentation générale de la catharsis : au sein des parties suivantes, notre objectif est de relier l'ensemble de ces éléments théoriques qui peuvent, pour l'instant, sembler quelque peu épars, en un réseau, pour ne pas dire en un dispositif...

¹³⁸ Si l'on n'est pas un Marcel Proust, bien sûr... Celui-ci, d'ailleurs, dans les *Journées de lecture*, donne à comprendre ce que c'est que la jouissance du texte qui incite le lecteur à désirer, littéralement, l'auteur ou bien l'Autre. En parlant de ses lectures d'enfance, dont celle du *Capitaine Fracasse* de Gautier, Proust dit à propos de quelques phrases de ce roman : « [elles] m'apparaissaient comme les plus originales et les plus belles de l'ouvrage. [...] j'avais le sentiment que leur beauté correspondait à une réalité dont Théophile Gautier ne nous laissait entrevoir une ou deux fois par volume qu'un petit coin. Et comme je pensais qu'il la connaissait assurément tout entière, j'aurais voulu lire d'autres livres de lui où toutes les phrases seraient aussi belles que celles-là... » (*Journées de lecture*, Paris : Gallimard, coll. « Folio 2€ », 2017, p. 41).

3. Des mondes possibles à la mort certaine

3.1. Dispositif « multifocal »

Il n'est pas en état d'être vu. Je le couvrirai de ce manteau qui le cachera tout entier. Personne – fût-il de ses proches – n'aurait le courage de le voir ainsi, crachant par les narines et par sa plaie sanglante le sang noir de son suicide...¹³⁹

Du côté des personnages

L'Ajx de Sophocle, déshonoré, se jette sur son épée dans l'espace scénique, sous le regard intime du lecteur. Tecmesse découvre son corps et le voile d'un manteau pour cacher le tableau terrifiant que personne n'aurait la force de supporter. Sur la scène intime du lecteur, une image détaillée, dynamique, horrible de la mort surgit toutefois par l'intermédiaire de la narration. Le lecteur voit tout et même au-delà, alors que les personnages qui arrivent sur scène plus tard en sont « dispensés ». Cela dit, en considérant la mort volontaire qui s'inscrit dans un monde fictionnel, force est de constater qu'elle fonctionne différemment pour le lecteur et pour les personnages (et ce non seulement chez Sophocle, mais chez maints autres dramaturges, dont ceux de notre corpus), car, comme nous l'avons évoqué, ces derniers n'ont pas la même position par rapport à ce monde et perçoivent l'espace-temps créé par l'auteur des points de vue distincts.

Rappelons que le lecteur, même si son attention est focalisée sur le monde fictionnel, se trouve toujours entre ce monde et son monde de référence dit réel, ce qui lui assure la position d'un spectateur extérieur qui ne participe à l'action que par sa coopération avec l'auteur : avant tout dans le Symbolique, mais également dans l'Imaginaire (étant donné que c'est l'auteur qui répartit les événements entre l'espace scénique et le hors-scène). Aussi le lecteur est-il toujours distancié des personnages ou en avance sur eux ; son regard intime englobe des portions d'espace-temps toujours plus importantes, jusqu'à ce qu'à la fin de la lecture son niveau de connaissances sur le monde possible soit équivalent à celui de l'auteur ; il vient de voir tous les événements constituant l'espace-temps en question, il vient de tout imaginer. Quant aux personnages, le monde possible est leur monde de référence ; dans le théâtre du XIXe siècle, ils ignorent encore l'existence du lecteur aussi bien que celle de l'auteur¹⁴⁰ ; ils sont, dirait-on, des spectateurs intérieurs à l'univers : il y a donc des points aveugles dans leur vision du monde ; leur accès au monde possible est plus réduit que

¹³⁹ Sophocle, *Ajx in Tragédies complètes*, Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 1973, p. 163

¹⁴⁰ Certes, leurs répliques ont une double adresse : c'est la manifestation de l'intention auctoriale ; on aura toutefois compris que c'est leur rapport aux possibles qui nous intéresse avant tout, nous amenant à « isoler » les personnages pour leur conférer un statut ontologique à part entière.

celui du lecteur, ce qui crée des dissemblances dans la réception à tous les niveaux.

Dans le texte dramatique, c'est toujours la répartition entre l'espace scénique et le hors-scène qui s'avère la plus importante dans la genèse de ces points aveugles. Par comparaison avec le lecteur qui est pour ainsi dire « logé » en face de l'espace scénique, pour les personnages, il n'est pas de grand écart « fonctionnel » entre le dedans et le dehors. En revanche, comme la scène s'avère être l'unique lieu d'énonciation et comme il est rare que tous les personnages y soient présents au même instant, chaque personnage manque, au cours de l'action, un certain nombre d'événements, qu'il s'agisse des dialogues, des récits, des combats, etc. Cela dit, chaque personnage représente une compilation unique de versions du monde qui se détermine par les événements passés, présents ou à venir qui lui appartiennent, aussi bien que par les lacunes dans son Symbolique et/ou Imaginaire. Il va de soi que cette compilation se complète au cours de l'action, mais aucun personnage dramatique n'est omniscient ni omnivoyant par rapport à son monde de référence, sauf s'il reste sur scène tout au long de l'action.

Qui plus est, le rapport des personnages au Réel présente également des particularités. Si le lecteur s'attend à ces irruptions de l'infini, si elles se classent pour lui dans le registre du hasard « dompté » par l'auteur, s'il s'y expose avec un certain plaisir, car la lecture, c'est toujours de « faire semblant », pour les personnages, il ne s'agit pas de faire semblant, mais de vivre. En outre, les personnages étant moins bien informés sur ce qui se passe dans l'espace scénique, il leur est plus difficile de prédire certains événements ; et si le lecteur accède au hors-scène, qui est souvent le lieu depuis lequel le Réel pénètre l'espace scénique, *via* l'Imaginaire et qu'il en est protégé, de plus, par l'écran discursif, il arrive que les personnages s'y exposent directement. Alors, si le hasard qui se donne à voir dans un monde possible transforme les habitudes du lecteur plutôt qu'il ne les détruit, pour les personnages, il s'agit en grande partie du hasard aveugle et brutal qui peut les entraîner sinon à la mort, tout au moins à la déraison. Dans cette perspective, les personnages du drame habitent un monde assez cruel dans lequel, de plus, le créateur est absent : l'auteur qui est la source directe de leurs malheurs leur reste inconnu.

Toutefois, étant donné que la vision du monde de chaque personnage est unique, il y a autant de déclinaisons de l'irruption de l'infini dans le dispositif qu'il y a de personnages qui en sont victimes. Pour en donner un exemple, le suicide de Chatterton provoque une sorte d'accès de mélancolie chez le protagoniste lui-même (il s'empoisonne, ce qui lui permet de rester, pendant une scène, entre la vie et la mort), ainsi qu'effroi extrême et paralysie chez Kitty qui en meurt par la suite, tandis que le Quaker ne cesse d'agir pour aider les protagonistes ; et John Bell, ayant entendu la nouvelle, ne manifeste que son étonnement. On en verra les causes plus loin, mais notons dès à présent que le suicide (comme d'ailleurs tout événement de même portée) entre en interaction avec le monde fictionnel conçu dans l'espace intime du lecteur entre autres par cet ensemble de réactions possibles que le lecteur doit arriver à embrasser afin

de les « synthétiser », même si cette opération est à peine consciente au cours de la lecture jouissive.

Ainsi, nous avons tout intérêt à étudier la manière dont le suicide transforme (si transformation il y a) l'ensemble des versions de monde ainsi que leur disposition dans l'espace intime de chaque personnage, afin d'arriver à comprendre comment la mort volontaire modifie l'espace intime du lecteur (virtuel). Par ailleurs, la jouissance propre à la lecture ne se dissimulerait-elle pas en partie dans le fait que, de l'infini qu'il est condamné à observer de l'intérieur, en n'en apercevant qu'une minuscule partie que le hasard peut ébranler à tout moment, le lecteur se transporte d'un coup dans un monde qu'il peut, ne serait-ce que théoriquement ou inconsciemment, posséder en intégralité ? Par sa position même, le lecteur se trouve dans une situation tout à fait particulière : il est le spectateur extérieur au monde fictionnel et peut envisager ce dernier en tant qu'absolu, mais en même temps, les mécanismes d'immersion et d'identification mis en jeu, il envisage le monde fictionnel « de l'intérieur » au même titre que les personnages ; grâce à cette situation double, l'infiltration du Réel au sein du dispositif s'avère être pour lui à la fois anodine et fascinante : anodine, car il ne fait pas partie de ce monde ; fascinante, car il en fait tout de même partie : et ce notamment grâce à l'immersion et à l'identification, deux processus sans lesquels il est difficile de concevoir la lecture jouissive, mais aussi la lecture d'un texte de fiction tout court et qu'il s'agit maintenant de détailler.

Identification

Par l'immersion, nous comprenons, avec Jean-Marie Schaeffer, l'état dynamique du lecteur qui vient « habiter » le monde fictionnel alors que le monde « réel » reste à la lisière de sa perception ; cette dernière, d'ailleurs, se trouve mise à l'écart par l'imagination constamment relancée par le texte. L'immersion comporte également une dimension affective : le lecteur éprouve une empathie envers les personnages, ce qui devient possible grâce aux mécanismes de l'identification¹⁴¹. En ce qui concerne le lecteur virtuel, dans la mesure où il ne possède pas de monde de référence « individualisé » qui pourrait faire obstacle à son immersion au sein du monde fictionnel (par exemple, des notions de la vraisemblance personnelles auxquelles le monde fictionnel ne correspond pas), cette dernière s'avère pour ainsi dire parfaite.

Pour ce qui est de l'identification, phénomène assez vague, nous l'entendons ici dans son acception la plus simple, à savoir celle de l'identification empathique : je m'identifie à un personnage en me mettant à sa place ; ce qui devient possible, dans le cas d'un lecteur empirique et si l'on suit Thomas Pavel, grâce à la flexibilité du Moi et grâce à l'écart qui se crée entre le Moi et la vie réelle¹⁴². Il serait également raisonnable de considérer, avec Michel Picard, que le

¹⁴¹ Schaeffer J.-M., *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil, 1999, pp. 182–187.

¹⁴² Cf. Pavel T., *Comment écouter la littérature ?*, Paris : Collège de France/Fayard, 2006, pp. 32–33.

lecteur s'identifie non simplement au personnage, mais surtout au personnage *en situation*¹⁴³, c'est-à-dire que si je m'identifie à Phèdre, ce n'est pas à la fille de Minos et de Pasiphaé ni à l'épouse de Thésée que je me substitue : ce sont les actes du personnage, aussi bien mentaux que physiques qui résonnent en moi ; c'est le conflit entre la passion et le devoir qui m'anime à la lecture des vers raciniens. L'identification fonctionne alors, pour ainsi dire, à travers la dimension dramaturgique, mais aussi théâtrale, du texte : je m'identifie non simplement au personnage en tant que tel, mais au personnage agissant dans un cadre spatio-temporel ; peu importe, sur ce plan, s'il s'agit des hésitations intimes des personnages tragiques ou, plus tardivement, romantiques, des actes vaillants des héros de mélodrame ou bien encore des silences des personnages de Maeterlinck¹⁴⁴.

Or le texte dramatique induit une identification spécifique, comme nous l'avons déjà évoqué : puisque l'interaction du lecteur avec le monde fictionnel s'effectue à partir du cadre scénique, c'est-à-dire que le lecteur « communique » avec les personnages directement, et non pas *via* l'interface narrative et discursive, ce lecteur, qu'il soit empirique ou virtuel, « est amené à épouser les points de vue de tous les personnages », si nous revenons sur le propos d'Anick Brillant-Annequin¹⁴⁵. De même, tout en indiquant que dans une pièce de théâtre, l'identification n'est pas d'ordre narratif, mais se produit à travers « un espace d'interaction verbale », Jean-Marie Schaeffer constate :

Le lecteur d'une pièce de théâtre adopterait l'identité narrative des personnages, la différence avec le récit homodiegétique résidant simplement dans le fait qu'il change sans cesse d'identité (en passant d'un personnage à l'autre)¹⁴⁶.

Thomas Pavel formule ce même principe de manière plus implicite : en réfléchissant sur l'identification, il prend notamment pour exemple l'identification au Néron racinien, mais ajoute que l'empathie pour ce personnage « ne [l']empêche pas de « [s']identifier » également à Junie, à Britannicus, voire à Burrhus »¹⁴⁷. Ajoutons sur ce point qu'en lisant *Britannicus*, c'est également à Agrippine et même à Narcisse que l'on s'identifie : si l'on suit Hans Robert Jauss, le lecteur s'identifie en même temps aux protagonistes et aux antagonistes, aux héros et aux anti-héros. Dans le dernier cas, Jauss parle d'identification ironique, constituant une rupture et contraignant le lecteur « à réfléchir et à développer une activité esthétique autonome »¹⁴⁸ ; si ce terme s'applique parfaitement aux traîtres de mélodrame suscitant une certaine ironie

¹⁴³ Voir Picard M., *La Lecture comme jeu*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1986, p. 93.

¹⁴⁴ Considérer le silence comme action peut paraître paradoxal, mais dans le drame symboliste, c'est souvent dans le « silence actif », si l'on reprend l'expression du *Trésor des humbles*, que l'action véritable réside.

¹⁴⁵ *Loc.cit.*, p. 273.

¹⁴⁶ Schaeffer J.-M., *Pourquoi la fiction ?*, *op.cit.*, p. 279.

¹⁴⁷ Pavel T., *op.cit.*, p. 33.

¹⁴⁸ Jauss H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1982, p. 153.

par leurs aspirations démesurées, il ne s'applique plus tellement bien aux personnages criminels de Zola et aux « êtres surhumains » de Villiers. Dans le drame naturaliste et symboliste, il est très peu question de l'ironie à proprement parler, en revanche, c'est la thématique de la fascination par le côté « sombre » du personnage qui se fait jour. Nous préférons alors considérer l'identification à travers la distance qui se crée entre le lecteur et le personnage. Ainsi, pour un personnage « sympathique », qui nous ressemble ou à qui nous aimerions ressembler, on éprouve plus facilement de l'empathie, il est donc plus facile de se « mettre à sa place ». La distance que l'identification implique s'avère alors moindre que, par exemple, dans le cas où le personnage soit semble antipathique (par son caractère, mais aussi par ses actes), soit possède un caractère ambivalent dans lequel les traits, considérés généralement comme antipathiques dans le monde « réel » (méchanceté, cruauté, violence, etc.) ou considérés comme antipathiques dans le monde fictionnel auquel il appartient, revêtent la même importance que les traits « positifs » ou prévalent sur ces derniers. Dans ce dernier cas de figure, que l'on peut appeler l'identification « négative » (-), le personnage et ses actes provoquent chez le lecteur une sorte de répulsion, contrairement à l'attraction qui a lieu dans le premier cas, celui de l'identification « positive » (+). Il va de soi que la distance qu'implique l'identification change tout au long de la lecture, que ce soit par rapport à un personnage en particulier ou bien à l'ensemble des personnages ; il s'agit rarement de l'identification « positive » ou « négative » à l'état pur. En même temps, le changement incessant de la distance propre à l'identification soutient, d'une part, la pulsion scopique et donc la fascination (on explorera en détail ce phénomène quand il s'agira d'examiner le drame naturaliste et le drame symboliste), et de l'autre, le fonctionnement du dispositif de lecture à proprement parler, en créant un mouvement dynamique où le lecteur se trouve tantôt pleinement immergé dans le monde fictionnel, tantôt repoussé à ses confins où il peut se rendre compte de sa position de spectateur.

L'identification du lecteur d'un texte de théâtre, instable et indéterminée, l'amène en plus, comme nous l'avons déjà évoquée, à changer constamment du point de vue, le vouant à une expérimentation de l'altérité très intense : chaque personnage devient, le temps de la lecture, partie constitutive de son moi. Et si au niveau symbolique, le lecteur peut encore s'opposer à certains points de vue qui ne correspondent pas à ses propres valeurs ou à ses croyances, au niveau de l'Imaginaire, il accepte tout, car l'Imaginaire ne juge pas et accueille tous les possibles. Pourtant, les points de vue qu'il adopte, successivement ou simultanément, peuvent être contradictoires ou conflictuels, et ce non seulement dans le cas du conflit entre le protagoniste et l'antagoniste d'un drame, mais aussi lorsque deux protagonistes s'engagent dans un duel verbal, ou bien encore quand le personnage se trouve en proie à un conflit intime. Cela met l'espace intime du lecteur sous tension : métaphoriquement parlant, son moi se voit alors écartelé entre plusieurs composantes conflictuelles ; dorénavant, nous désignons cette fragmentation du moi ou de l'espace intime du lecteur (virtuel) à tra-

vers l'idée d'« écartèlement », sans doute guère élégante, mais qui demeure, faute de mieux, suffisamment clair.

En ce qui concerne le lecteur virtuel, on convient, à la lumière des propos précédents, que son moi (ou son espace intime) ne saurait se composer que des parties constitutives suggérées par le texte ; une identification stable aux personnages en situation, qu'elle soit « négative » ou « positive », lui est garantie d'emblée au même titre que l'immersion au sein du monde possible. Par conséquent, lorsqu'il s'agit de la catharsis, qui a pour fondement à la fois l'immersion et l'identification, le lecteur virtuel l'expérimente toujours, si la catharsis fait partie des effets postulés par le texte.

Catharsis

La catharsis, notion qui se prête aussi difficilement à une définition univoque que celle de Réel, constitue la spécificité peut-être primordiale de la lecture d'un texte dramatique conçu selon les principes aristotéliens (quand les textes narratifs, même à l'époque qui nous intéresse, n'impliquent pas toujours ce phénomène). Dans son acception la plus simple, celle de la catharsis tragique proposée par Aristote et qui fit par la suite l'objet de nombreux commentaires et interprétations, il s'agit de la purgation, de la purification ou d'une cure qui deviennent possibles grâce à l'effet consécutif (selon l'acception plus ancienne) ou simultané (selon la psychanalyse) de la pitié et de la crainte¹⁴⁹ que le spectateur éprouve pendant la représentation : au dénouement, il est censé s'en libérer¹⁵⁰. Quant au lecteur, William Marx postule que « l'effet de *catharsis* [peut] résulter d'une simple lecture du texte tragique sans l'accompagnement d'un spectacle » en s'appuyant sur les propos d'Aristote pour qui « tout ce que fait la tragédie fonctionne aussi bien avec le simple lecteur qu'avec le spectateur »¹⁵¹. L'effet cathartique n'est par ailleurs possible que grâce au caractère spécifique de la position du lecteur, à la fois intérieure et extérieure à la fiction : en s'identifiant au personnage, il éprouve de la crainte, car il se trouve dans la même situation que lui ; en le regardant de côté, il éprouve de la pitié. Or,

¹⁴⁹ Il apparaît que selon les traductions et selon les chercheurs, on emploie, pour désigner la deuxième composante de la catharsis aristotélienne, indifféremment les mots « crainte », « frayeur », « terreur » ou « effroi ». Or il existe un certain décalage émotionnel entre le personnage et le récepteur qui s'identifie à lui ; ce décalage dépend toujours du fait que le récepteur actualise le monde possible de fiction, mais ne l'habite pas « pour de vrai » : le personnage peut être littéralement paralysé par la terreur, quand le récepteur, au mieux, éprouve un frisson. Par conséquent, en traitant de la catharsis, nous préférons parler de la crainte qui nous semble, de par sa définition même, l'émotion la plus modérée de toutes celles que nous venons d'énumérer.

¹⁵⁰ Bien que l'on demeure toujours dans l'incertitude si la catharsis est une purgation d'émotions ou par l'émotion.

¹⁵¹ « La véritable *catharsis* aristotélienne. Pour une lecture philologique et physiologique de la *Poétique* » in *Poétique*, no. 166, 2011, p. 148. Entre autres, l'article retrace l'histoire de l'interprétation de la notion de l'Antiquité à nos jours.

comme le lecteur fait surgir le monde fictionnel sur sa scène intime, la fiction lui donne, de plus, la possibilité de s'apitoyer sur lui-même.

Mais peut-on parler de catharsis dramatique, en application à notre corpus ? L'un des éléments constitutifs de la catharsis tragique, la crainte, est liée à la dimension divine et à la fatalité. L'homme tragique n'a pas de liberté de choix : la terreur du personnage – et, par conséquent, la crainte du lecteur/spectateur – se manifeste lorsqu'il se rend compte de l'impossibilité d'échapper à la situation dans laquelle il est piégé et ce souvent par la volonté des dieux. Or, alors que la terreur purement tragique se manifeste rarement dans le drame (si l'on fait abstraction du drame naturaliste et du drame symboliste qui reposent sur le principe de la fatalité héréditaire ou métaphysique – mais là encore, on verra qu'il n'est pas rare qu'ils se terminent par une sorte d'anticatharsis), et plus particulièrement dans le mélodrame qu'il s'agira d'explorer dans la partie suivante, le drame met constamment en scène des situations inquiétantes, voire angoissantes, liées au contraire à l'imprévisibilité de l'avenir. Le lecteur (virtuel), par l'intermédiaire de l'identification, éprouve donc toujours une crainte, mais cette fois-ci face au danger imminent qui menace les personnages. En ce qui concerne la pitié, il serait utile de distinguer, avec Jacques Fontanille, la pitié « positive », qui « présuppose la compassion » et relève donc de l'empathie, de la pitié-mépris, reposant « sur la seule reconnaissance de l'état dysphorique (souffrance ou abaissement) de l'autre »¹⁵² : dans le mélodrame, on verra, les traîtres suicidaires privilégient, en premier lieu, le surgissement de la pitié-mépris.

Les éléments constitutifs de la catharsis « dramatique » seraient donc d'une part la crainte, suscitée par l'inquiétude ou l'angoisse des personnages face à l'avenir imprévisible qui se substitue à la fatalité tragique provoquant la terreur, et de l'autre, la pitié envers ces personnages inquiets ou angoissés. Ces deux éléments se mettent en œuvre aussi bien au niveau des microstructures (les actes et les scènes) qu'au niveau de l'œuvre dramatique en général. Cela dit, de même que Marx voit dans la catharsis « une action d'équilibrage du mélange humo-

¹⁵² Ditché E. R., Fontanille J., Lombardo P., *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris : Belin, 2005, p. 240. *Ibidem*, Fontanille, s'inspirant de l'être de Souci et de l'être-pour-la-mort de Heidegger, fait la distinction (plus fine) entre la compassion qui porte sur le devenir de l'autre, la pitié qui porte sur l'état de l'autre, et la commisération qui porte sur la destinée de l'autre. Nous avons décidé de rester sur la première distinction, la plus simple, pour ne pas nous perdre dans les méandres des définitions car la compassion peut également s'opposer à la pitié en ce que la compassion vise la relation qui se met dans les actes ; en revanche, dans la pitié, « le soi jouit secrètement de se savoir épargné » (Ricoeur P., *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1996, pp. 223–224, cité d'après Zielinski A., « La compassion, de l'affection à l'action » in *Études*, no. 1, 2009, pp. 55–65). La distinction que nous empruntons nous semble être plus juste dans la perspective de la lecture : le lecteur, piégé entre deux mondes, ne peut pas agir au sein du monde fictionnel ; sa position est celle d'un spectateur extérieur, donc *a priori* plus élevée que celle des personnages, privilégiant, semble-t-il, la jouissance secrète de se savoir épargné de malheurs par lesquels les personnages sont atteints. Toutefois, cette pitié peut être *teinte* du mépris ou de la compassion.

ral » opérant par « un mouvement alternatif perpétuel »¹⁵³, nous aimerions envisager la catharsis en tant que processus ou mouvement : globalement, la pitié et la crainte coïncident et prennent de l'ampleur au cours de la lecture pour être éliminées au dénouement ; cela ne veut pas dire pour autant que leur évolution soit exponentielle : la crainte et donc la pitié peuvent diminuer et augmenter sur le plan des microstructures ; par ailleurs, elles atteignent son paroxysme à chaque fois que l'action fait véritablement scène dans le sens de la théorie des dispositifs – on y reviendra.

Sur ce point, nous aimerions postuler que le mouvement cathartique repose, en fait, sur deux types de tension : d'une part, la tension cathartique qui est fondée sur l'alternance (ou la simultanéité) de la crainte et de la pitié et implique l'identification empathique ; de l'autre, on peut parler de tension dramatique qui se crée chez le lecteur principalement grâce à sa position du « spectateur extérieur ». L'omniscience du lecteur, aussi étendue qu'elle soit, est toujours relative et imparfaite, qu'il s'agisse de lire une tragédie ou un drame ; linéaire de par sa nature, elle se complète au fur et à mesure que l'action progresse. En d'autres termes, le lecteur ne peut jamais être tout à fait certain de ce qui arrivera aux personnages : par conséquent, il voit surgir, dans son espace intime, une curiosité inquiète vis-à-vis de l'avenir de ces derniers, et une inquiétude tout court lorsque cet avenir ne s'annonce pas rayonnant. L'inquiétude va toujours de pair avec l'espoir : ainsi, en simplifiant à l'extrême, quand le lecteur suit l'itinéraire fictionnel d'Hernani et de doña Sol, il espère la réunion des protagonistes tout en appréhendant qu'un obstacle les désunisse à jamais. Cela dit, l'inquiétude et l'espoir du lecteur virtuel s'appliquent surtout au niveau de l'intrigue : au déroulement de l'action ainsi qu'à la création des bifurcations (Don Carlos va-t-il ou non tuer Hernani ? Hernani pourrait-il échapper à Don Salluste ou bien devra-t-il s'empoisonner ?) et « retient » le lecteur au sein du monde fictionnel en l'empêchant de fermer le livre ; pour ce qui est de la crainte constitutive de la tension cathartique, c'est la situation du personnage qui la suggère (toutes les circonstances qui amènent Hernani et Doña Sol au suicide et leur suicide en tant que tel) en faisant surgir, par conséquent, la pitié. En même temps, l'inquiétude participe au mouvement cathartique car, à travers son alternance avec l'espoir, elle fait surgir la *tension* dont le lecteur se voit libéré au dénouement. Il devient ainsi possible de considérer la catharsis non seulement comme une purification d'émotions, mais aussi comme une évacuation des excès de la tension.

Tout à fait comme la crainte et la pitié, l'inquiétude et l'espoir peuvent donc augmenter et diminuer au cours de l'action, et ils sont interdépendants : la croissance de l'inquiétude signifie, naturellement, la diminution de l'espoir, et inversement, lorsque l'espoir augmente, l'inquiétude tend à s'effacer, mais aucun des deux ne disparaît jamais complètement, ce qui garantit la subsistance de la tension. Dans la perspective de notre étude, la catharsis se traduirait alors surtout par la *résolution de la tension*, qu'elle soit dramatique ou cathartique, accompa-

¹⁵³ *Art.cit.*, p. 143.

gnée d'une sorte de purification ou non. Même si cette approche peut paraître simpliste, elle nous semble plausible dans la mesure où, d'une part, nous ne nous occupons pas de corpus tragique, et de l'autre, que pour Aristote, comme le souligne William Marx, la catharsis est surtout un phénomène physiologique, lié au soulagement de l'excès plaisant :

Littéralement, la *catharsis* désigne une *purification*. [...] le plus souvent, chez Aristote, la purification est d'ordre physiologique. [...] L'idée première de la *catharsis* physiologique est celle du retour à l'équilibre par un soulagement des excès, excès qui ne sont pas nécessairement de substances à évacuer, mais parfois seulement de froideur ou de chaleur – ou bien les deux ensemble : substances et température excessives. [...] On songe au passage de la *Politique* cité plus haut, où sont mis sur le même plan « une sorte de *catharsis* et un soulagement (*kouphizesthai*) accompagné de plaisir ». La purification s'accompagne d'un soulagement ou d'un allègement, et l'on ne s'étonnera pas que, dans son traité *De la génération des animaux*, Aristote établisse un certain rapport entre la *catharsis* et l'acte sexuel¹⁵⁴.

Alors, lorsque la tension cathartique (crainte/pitié) et la tension dramatique (inquiétude/espoir) sont résolues, c'est-à-dire lorsqu'elles sont évacuées au dénouement de la pièce, le lecteur est amené à la catharsis qui, dans ce cas, rééquilibre son espace intime. Or il se peut aussi, et ce surtout dans les formes théâtrales qui commencent à mettre en question la dramaturgie aristotélicienne (notamment le drame naturaliste et symboliste), que la catharsis se limite à l'évacuation simple de la tension dramatique, car le texte n'est pas à même de faire surgir la tension cathartique, pour des raisons variées (pour la plupart, c'est dû à l'absence de pitié du tissu fictionnel : cette absence est en elle-même un phénomène digne de considération et sur lequel on reviendra)¹⁵⁵. Il s'agit alors, pour ainsi dire, d'une catharsis qui ne purifie pas, mais purge, en évacuant un excès de tension qui s'est créé pendant la lecture : on verra que le suicide, dans ce cas, se présente sous un jour tout à fait particulier.

Lecteur, fiction, dispositif...

Avant de présenter, en grandes lignes, le contexte dans lequel s'inscrit la mort volontaire dans le drame français du XIX^e siècle, résumons ce qui vient d'être dit. À ce stade de notre réflexion, nous espérons avoir démontré pourquoi lire un texte dramatique de manière « jouissive » revient à mettre en œuvre un processus complexe, dynamique et digne d'intérêt. La thèse imposant ses propres contraintes spatio-temporelles, qui ne nous permettent pas de nous pencher sur toutes les variations possibles des manières de lire que l'on retrouve chez les lecteurs empiriques, nous avons proposé de concevoir, pour étudier l'interaction

¹⁵⁴ *Art.cit.*, pp. 142–143.

¹⁵⁵ Ainsi, au sein de certains mondes fictionnels de Zola la pitié est absente : le dispositif dramatique ne véhicule que de la terreur. Voir chapitre IV.2.2, « *Thérèse Raquin* : « le cauchemar étouffant et sinistre... » ».

du lecteur avec le texte, un lecteur virtuel qu'il faudrait envisager avant tout comme un lecteur jouissant, lisant uniquement pour son propre plaisir et non pas en vue d'un objectif déterminé. Ce lecteur interagit avec l'auteur, instance abstraite assurant la cohérence et la consistance du texte, d'abord au niveau de l'interprétation de la fable et de la « prédiction » des détours possibles des événements ; mais il se laisse aussi fortement influencer par les images que l'auteur lui suggère : autrement dit, chaque texte dramatique se déploie dans l'espace intime du lecteur virtuel en tant que monde possible de fiction ou un espace-temps habité par des personnages. Au sein de l'espace intime de ceux-ci, se trouvent des versions de leur propre monde possible sous forme des croyances, convictions, projets, fantasmes, illusions, rêveries, etc.

Le monde fictionnel dans lequel le lecteur virtuel se trouve immergé pendant la lecture se déploie en un dispositif comportant trois niveaux : le niveau symbolique, qui est celui du discours, le niveau pragmatique, qui est celui de l'investissement imaginaire, et le niveau technique, qui est celui des objets « tangibles » ; ces niveaux fonctionnent largement selon la même articulation que la triade lacanienne Symbolique-Imaginaire-Réel. À partir du niveau discursif sont alors créées des images dynamiques qui voilent l'irreprésentable. Cela dit, une œuvre de fiction peut être considérée comme manifestation du hasard créateur (de l'infini ou du Réel), qui transforme et renouvelle les habitudes d'un lecteur tout en lui donnant à expérimenter de nouveaux possibles dans un cadre relativement inoffensif : c'est ce qui constitue, à notre sens, la nature de la fascination propre au texte fictionnel ; pourtant, une fascination véritablement profonde, engageant l'être entier, reste dans ce cas toujours dans le domaine de l'aléatoire. Quant au hasard « aveugle » créant des failles dangereuses dans le Symbolique et dans l'Imaginaire, il ne se manifeste que pour les personnages de fiction qui y réagissent de manières différentes en fonction de l'ensemble des versions de monde possible appartenant à leur espace intime. En ce qui concerne le lecteur virtuel, comme il ne possède pas de monde de référence « individuel » (mais qu'il se trouve néanmoins en position du spectateur par rapport au monde fictionnel), la rencontre avec le hasard créateur lui est assurée par des mécanismes textuels : en même temps, comme il ne saurait pas être un lecteur réticent, si manifestation du Réel il y a, il se trouve toujours influencée par elle.

La lecture d'un texte dramatique est également susceptible d'amener le lecteur virtuel à la catharsis que nous aimerions définir, dans le contexte de notre étude, également en tant qu'évacuation, de l'espace intime du lecteur virtuel, de tension propre à la lecture : cette tension comprend une composante « dramatique » qui concerne principalement le niveau de l'intrigue (inquiétude/espoir liés au devenir des personnages) ainsi qu'une composante « cathartique » (crainte/pitié liées à la situation des personnages). Cette tension, avec ses hauts et ses bas, ne disparaît jamais complètement : elle constitue ce que nous appellerons dorénavant le mouvement cathartique, dont le point final, pour la grande majorité des pièces examinées, s'avère être le suicide du ou des protagonistes.

Enfin, dans un texte dramatique, l'interface qui assure « l'adhésion » et l'immersion du lecteur dans le monde fictionnel est le cadre scénique. Comme il s'agit d'une fonction spatio-temporelle qui dépend étroitement de l'Imaginaire, elle confère au texte dramatique son caractère relativement indéterminé qui se manifeste à la lecture : de ce fait, la liberté interprétative du lecteur s'avère assez importante et si le savoir des personnages sur le monde possible présente toujours des lacunes, à la fin de la lecture, le lecteur bénéficie d'une omniscience relative ; pourtant, au niveau de l'intrigue et au fil de la lecture, il peut être perpétuellement amené à décider de la véracité des propos des personnages, ainsi qu'à s'interroger sur leurs intentions véritables : cela dit, la lecture lui demande un effort interprétatif plus important qu'au lecteur du texte narratif ou bien encore au spectateur (ce qui ne veut pas dire pour autant que le lecteur s'en rende compte).

La nature du texte dramatique influe également sur l'identification qui peut, en fonction du support, impliquer une distance plus ou moins importante entre le lecteur et le(s) personnage(s) « en situation ». L'imaginaire du lecteur doit englober toutes les versions du monde des personnages qui entrent souvent en conflit, ce qui nécessite hypothétiquement le maintien d'une concentration assez élevée : pourtant, cet effort est récompensé par le spectacle dynamique qui se déroule sur son Autre scène. Et c'est cette scène que les suicides dramatiques viennent ensanglanter.

Mais avant d'examiner en détail, à travers le prisme des formes dramatiques du XIXe siècle, les articulations possibles entre la lecture « virtuelle » et le suicide du personnage, explorons brièvement le contexte historique général et les enjeux métaphysiques de l'acte suicidaire : d'une part la situation particulière du suicide dans la société de l'époque qui nous intéresse ; d'autre part, son lien avec la tripartition lacanienne et donc le dispositif, car paradoxalement, même si le suicide côtoie le Réel, il ne s'agit pas pour autant de la mort « véritable ». On se convaincra que la mort volontaire, justement parce qu'elle implique la volonté du sujet, se révèle être une mort-outil qui ne permet pas d'atteindre le Réel, mais sert plutôt à réparer des brèches dans des écrans défailants ; or cela ne vaut que pour le sujet suicidaire et non pas pour les spectateurs de son acte (et donc pour le lecteur).

3.2. Le suicide dramatique

Avec la crise qui vous défrise
Quoi de plus doux qu'une mort exquise...
Soyez lucides et pas timides :
Y'a pas à dire : Vive le suicide¹⁵⁶ !

Prémises historiques

Si vers la fin des Lumières, grâce à l'essor de la philosophie et des sciences, le suicide comme phénomène social commence à retrouver, peu à peu, une visibilité qu'il avait perdue aux siècles précédents (on n'a plus peur d'en parler, et les esprits les plus audacieux osent même le considérer ouvertement en tant que manifestation tout à fait acceptable de la liberté humaine), la Révolution de 1789 ralentit paradoxalement cette évolution. Dans *Histoire du suicide*, Georges Minois montre que dans la France de la première moitié du XIXe siècle, l'opinion publique est de nouveau encline à s'indigner à l'idée de la mort volontaire : on ne voit dans le suicide que lâcheté et faiblesse, voire une forme de perversion ou, le plus souvent, de folie¹⁵⁷. Au quotidien, on essaie de le condamner ou de le passer sous silence ; ce n'est qu'au tournant du siècle suivant que la situation commence à évoluer lentement et que le suicide devient un centre d'intérêt scientifique, et notamment dans les domaines de la médecine, de la psychologie et de la sociologie. Ainsi, en 1897, Émile Durkheim publie l'ouvrage fondateur *Le Suicide*, étude minutieuse qui s'interroge sur les motifs qui poussent l'homme à se priver de vie et conclut que la cause principale du suicide est la désintégration de l'individu au sein de la société.

Curieusement, au théâtre, la situation est, à tous égards, inverse. Le drame bourgeois, invention didactique des Lumières, est réticent face au suicide¹⁵⁸ qui ne subsiste, au XVIIIe siècle, que dans la tragédie ou dans le drame « noir » ou gothique, genre assez marginal en France ; pourtant, dès la première moitié du XIXe siècle, la mort volontaire fleurit de nouveau¹⁵⁹ sur la scène française : les mélodrames et le drame romantique privilégient tout naturellement les héros suicidaires (les mélodrames classiques, antérieurs à *Hernani* et qui correspondent plutôt au schéma du drame bourgeois le font toutefois moins fréquemment), car c'est le désir de mort comme libération ultime aux sources mêmes du mouvement : il suffit de penser aux souffrances du jeune Werther, « fondateur » du suicide romantique. Plus tard dans le siècle, les auteurs symbolistes paieront

¹⁵⁶ « Chanson des Tuvaches », *Le Magasin des suicides*, Patrice Leconte, 2012. Extrait disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=Syw8q4vgc3A>, consulté le 19 juin 2017.

¹⁵⁷ *Histoire du suicide : La Société occidentale face à la mort volontaire*, Paris : Fayard, 1995, p. 368.

¹⁵⁸ Cf. Favre R., *La Mort dans la littérature et la pensée françaises au siècle des Lumières*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1976, pp. 469–473.

¹⁵⁹ Cela dit, dans le théâtre baroque et le théâtre classique, les personnages suicidaires sont également très nombreux : de Hardy à Racine, les protagonistes n'hésitent pas à se donner la mort pour quitter leur monde tragique.

également un assez large tribut à la mort volontaire, bien que sous une forme différente. Notons que même la pantomime, qui n'a guère cessé d'être présente sur les scènes tout au long du siècle, ne peut pas s'en passer : Pierrot, surtout dans ses figurations fin-de-siècle, porte souvent sur lui une corde pour se pendre¹⁶⁰. Au bout du compte, de tous les genres théâtraux du XIXe siècle, il n'y a que le genre comique d'où, pour des raisons évidentes, la mort volontaire soit absente ; et, de manière curieuse, le drame naturaliste français ne la privilégie pas non plus – on explorera sa réticence face au suicide au sein de la partie IV.

Par une sorte d'inversion, le théâtre et la littérature (inutile d'énumérer ici les nombreux suicides « romanesques » de cette période) accueillent donc la mort volontaire que la société tend à refouler¹⁶¹, la fiction permettant d'expérimenter les possibles peu envisageables dans le monde réel. Cela n'empêche pas par ailleurs la représentation du suicide de rester en prise avec une certaine partition sociale, surtout pour ce qui est du théâtre populaire : les personnages nobles préfèrent toujours l'arme blanche et le poison aux autres moyens de se tuer, tandis que dans le mélodrame, on trouve des personnages qui tentent de mettre fin à leurs jours par la noyade, par un coup de revolver ou par la pendaison ; lorsque l'action de la pièce se situe à l'époque contemporaine, il arrive même que le personnage invente des moyens tout modernes de se tuer, bouchant par exemple les trous dans les murs de sa petite chambre, allumant le four et attendant de mourir asphyxié – à partir de la deuxième moitié du siècle, la mort volontaire « théâtrale » s'urbanise ainsi et devient populaire, suivant une tendance générale de la société.

Tel est le cadre général dans lequel s'inscrit le suicide dramatique dans notre période. Même s'il nous arrivera de le préciser, notre intérêt principal résidera toutefois ailleurs : dans la mesure où un lecteur jouissant s'interroge rarement sur les détails historiques, n'actualisant ses connaissances sur l'époque où l'action a lieu que lorsqu'elles sont vraiment nécessaires pour comprendre le texte (il advient encore moins souvent qu'il s'attarde sur les détails en commençant, par exemple, à se poser des questions sur la façon de considérer la pendaison comme mode de suicide à la période concernée), notre objectif premier est d'inscrire le suicide dans le modèle de lecture du texte dramatique que nous

¹⁶⁰ Notons que la pensée suicidaire du Pierrot se développe toujours selon le même schéma. Le personnage pense à se tuer lorsqu'il se voit privé d'au moins l'un des trois « B » déterminant son existence ; par la suite, il part à la recherche du bon moyen : le poison ne lui convient pas, car il a un goût infect (ou bien il arrive que Pierrot ne veuille pas souiller par le poison le bon vin qui lui reste) ; la noyade conduit à un résultat très peu esthétique ; l'arme à feu ou l'arme blanche sont trop chères ou autrement inaccessibles... C'est donc la pendaison qui lui reste ; et il s'apprête déjà à se pendre, mais, le plus souvent, arrive la belle Colombine et Pierrot comprend qu'il n'a plus aucune raison valable pour quitter ce monde.

¹⁶¹ Pourtant, on peut se demander ici, dans la lignée de Foucault, si le fait de blâmer le suicide n'induit pas le même effet que le fait de blâmer le sexe : comme le démontre *Histoire de la sexualité*, l'occultation prétendue de ce sujet lui confère, à l'inverse, une importance extrême grâce à la multiplication des discours qui le concernent, bien que de manière négative.

venons de présenter ; cela dit, il nous importe surtout de saisir le rapport que le suicide entretient avec les (mondes) possibles de fiction et le RSI lacanien.

Prémises métaphysiques

L'instant de la mort, en tant qu'événement, relève toujours du hasard, donc de l'irruption du Réel. C'est d'ailleurs l'un de ses paradoxes principaux : on sait parfaitement que l'on est mortel, mais on ignore où et quand on va mourir, et surtout ce qui va advenir après le dernier instant de la vie. Pour la conscience, la mort appartient alors au domaine de l'avenir d'autant plus illusoire et indécis qu'il s'avère terrible, sinon impossible à imaginer, c'est-à-dire impossible à regarder en face... La mort de l'autre est troublante, créant un vide, une rupture dans l'habitude, rupture d'autant plus importante que l'autre nous était proche ; et l'idée de disparition de soi-même comme individu ébranle les fondements de l'espace intime à partir desquels la réalité se construit – on ne s'étonne pas qu'il soit assez angoissant d'y penser.

Le suicide, en revanche, est une mort pour ainsi dire fictionnelle, plus ou moins maîtrisée ou tout au moins maîtrisable, prenant parfois une allure exhibitionniste. En laissant de côté les suicides accomplis dans une sorte d'élan passionnel où la raison se trouve provisoirement suspendue, notons que d'ordinaire, il est possible de s'y préparer en choisissant d'avance le lieu, le moyen et surtout l'heure de sa mort¹⁶² : le suicide se prête particulièrement bien à une mise en scène mentale, même si après, ce n'est que pour soi-même que l'on donne le spectacle réel. Autrement dit, en pensant à la mort volontaire qui est sur ce plan parfaitement acceptable par la conscience¹⁶³, on dresse devant cette dernière un écran abstrait en rétablissant les dimensions Symbolique et Imaginaire dont la mort « normale » est dépourvue¹⁶⁴. C'est pour cela en outre qu'il importe de s'intéresser, en étudiant la mort volontaire fictionnelle, non seulement à l'événement lui-même, dont la description n'occupe souvent que quelques lignes, mais aussi à tout ce qui le précède, et notamment aux manifestations de la volonté de mourir – autrement dit à la *pensée suicidaire*.

La pensée suicidaire sert d'ailleurs peu souvent à occulter la mort à proprement parler ; ce n'est possible que dans le cas où la mort devient un danger imminent¹⁶⁵. La pensée suicidaire peut être considérée plutôt comme un écran

¹⁶² Ainsi, Michel Foucault rêve d'une société où il serait possible d'entrer dans une boutique pour être aidé dans le choix du meilleur moyen de quitter sa vie (*Dits et Ecrits* (Tome 3 : 1976–1979), Paris : Gallimard, 1994, p. 779) ; l'idée se trouve d'ailleurs reprise dans *Le Magasin des suicides* de Jean Teulé (Paris : Julliard, 2007).

¹⁶³ Si c'est moi qui me fais disparaître, il n'y a plus de hasard, je dompte la mort, ce n'est pas « je meurs » ou l'angoisse de la mort anonyme, c'est « je me meurs », et cela me rassure.

¹⁶⁴ Les rites funéraires endossent la même fonction. Voir sur ce sujet *L'Homme et la mort* d'Edgar Morin (Paris : Seuil, 1976). Pour une approche à la fois philosophique et littéraire de la mort volontaire, voir *L'Espace littéraire (op.cit.)* de Maurice Blanchot.

¹⁶⁵ Ainsi, dans la nouvelle *Un duel* (1883) de Guy de Maupassant, le protagoniste convoqué en duel se tue la veille de l'événement, car la peur qu'il éprouve à la pensée qu'il *peut* être tué devient insupportable. On peut encore se souvenir de Lorenzaccio dont le comportement

protecteur qui sert à occulter le Réel dans le cas où ce dernier menace de démanteler les fondements de l'existence. Alors, la pensée suicidaire sert à créer un ordre provisoire au sein du désordre qui peut provenir du monde extérieur aussi bien que de l'espace intime du suicidaire. Durkheim avance que c'est avant tout la désintégration des liens sociaux ou le désordre dans la société qui incite l'homme à se tuer : s'il se voit exclu de la société, condamné à rester seul, ou bien encore s'il vit à l'époque où la société change, peu importe si ces changements sont positifs ou négatifs, il reste tout à coup sans force régulatrice, sans cadre ordonnant sa vie¹⁶⁶ ; en d'autres termes, c'est lorsque le Symbolique, mais aussi l'Imaginaire se décomposent, laissant l'homme face à l'inconnu, à l'imprévisible ou au néant, que la pensée suicidaire intervient : si l'homme ne se voit plus d'avenir, si le présent lui semble également vide (mais ce vide ne se compose-t-il pas seulement des possibles que l'on n'est pas en mesure de comprendre ou d'imaginer ?), il est saisi par un trouble existentiel qui l'amène à envisager d'en sortir – et si ce trouble est suffisamment puissant, il passe de la pensée à l'acte.

L'angoisse peut également venir des profondeurs de l'être : l'espace intime est le lieu de désarroi par excellence lorsqu'il n'est pas soumis à un ordre extérieur apte à donner un sens provisoire à notre vie¹⁶⁷ ; en outre, on aurait tort de penser, comme nous l'avons déjà signalé, que le moi représente quelque chose de stable : il se compose d'un essaim de convictions, de croyances, de plans et de projets qui changent perpétuellement. On est habitué à se soumettre à un ordre, parce que cela rend la vie plus simple : il faut donc avoir une personnalité assez forte pour recomposer ses habitudes si l'on est exclu de la société ou dans le cas où l'on choisit de s'en exclure de son propre gré ; il est difficile, voire impossible, d'assumer la liberté absolue ou transcendantale qui relève toujours du désordre, parce qu'elle met l'homme directement en face de l'infini contenant tous les possibles¹⁶⁸. La pensée suicidaire, dans ce contexte, les réduit à un seul, celui de la mort apprivoisée, éliminant l'angoisse du sujet : on en verra plusieurs exemples notamment chez les héros romantiques ; on examinera également la tournure tout à fait particulière que la libération du sujet prend chez les auteurs symbolistes.

De plus, qu'il y ait désintégration sociale ou non, les manifestations du hasard peuvent également conduire à envisager le suicide dans la mesure où elles

au dernier acte est clairement suicidaire : il préfère se livrer volontairement à la foule plutôt qu'éviter une mort *probable* en se cachant ; de ce faire, il élimine le hasard lié au deuxième choix.

¹⁶⁶ *Le Suicide*, Paris : P.U.F., 2002 [1897].

¹⁶⁷ Maurice Halbwachs fait par ailleurs remarquer que « le sentiment d'une solitude définitive et sans recours est la cause unique du suicide » (*Les Causes du suicide*, Paris : Félix Alkan, 1930, p. 136).

¹⁶⁸ *La Révolte* de Villiers illustre parfaitement ce propos ; voir V.2.1. *Axël* du même auteur insiste, implicitement, sur l'idée qu'il est possible d'atteindre la liberté absolue dans la vie et non pas dans la mort, pourtant, cela demande de sacrifier, de manière symbolique, son moi (voir V.2.2.).

détruisent les habitudes, y compris la perspective d'avenir que l'on s'est construite à partir de ces dernières et à laquelle on se tient. Le sujet se retrouve alors en face du vide qui est d'autant plus angoissant qu'il est impossible d'y substituer, rapidement, de nouvelles illusions : on trouve ici, semble-t-il, le principe des suicides amoureux ayant pour fondement la disparition subite de l'autre du champ des habitudes réelles ou illusoire.

Sur ce plan, nous ne pouvons qu'adhérer aux propos de Maurice Blanchot qui dit, en parlant de la mort volontaire, que le suicidaire vise, en fait, une mort-outil « qui est dans le monde », qui se trouve aux abords de la mort véritable, toujours inaccessible à la conscience¹⁶⁹ ; de même, il souligne que l'on se tue, en général, « pour que l'avenir soit sans secret, pour le rendre clair et lisible, pour qu'il cesse d'être obscure réserve de la mort indéchiffrable »¹⁷⁰. On peut avancer que le suicidaire ne veut pas mourir, il aimerait bien vivre ; mais il se trouve dans l'impossibilité de rendre son existence « vivable ». La psychanalyse contemporaine soutient cette thèse, en se servant, par ailleurs, du principe même de la théorie des mondes possibles pour combler les manques existentiels chez un sujet suicidaire : le thérapeute peut ainsi notamment l'aider à construire une nouvelle version de son monde de référence, plus complète et plus cohérente que l'ancienne¹⁷¹.

Tout cela pour dire que le suicide sous forme de projet imaginaire ou de version du monde (donc de l'acte) sert, au sein d'un dispositif « défectueux », comme l'écran qui couvre les trous béants, comble les vides et barre l'accès aux débordements du Réel. De ce fait, il appartient à l'ordre de la représentation ou le Symbolique et l'Imaginaire se trouvent de nouveau réunis et « mis en œuvre ». Pourtant, dès que le suicidaire passe à l'acte, la question devient plus complexe : en fait, le suicide ne fait office d'écran que pour lui-même ; pour les autres, cet événement restera toujours la manifestation brutale du Réel qui démantèle l'ordre habituel, à l'exception du suicide sacrificiel ayant pour objectif de le consolider¹⁷². Or même si certains chercheurs, dont notamment Edgar Morin et Maurice Halbwachs, refusent, pour cette raison, de classer le sacrifice de soi-même parmi les suicides, on peut toujours y voir une forme de la mort volontaire « par anticipation », car ne pas se sacrifier, c'est se vouer au déshonneur, et le déshonneur se détermine toujours par rapport aux normes (morales) que la société impose : quoi qu'il arrive, elle va bannir le déshonoré (ou bien le déshonoré lui-même ne pourra pas continuer à vivre).

Ajoutons en outre que même si le spectacle de la mort fait naître l'horreur chez le spectateur extérieur, le suicide se veut souvent spectaculaire. En ce qui concerne, par exemple, l'époque qui nous intéresse, Minois atteste que dans la première moitié du XIX^e siècle, « les noyades discrètes et nocturnes sont très rares. Le cas « type » est donc celui du quadragénaire sans espoir, qui se noie à

¹⁶⁹ *L'Espace littéraire*, op.cit., p. 104.

¹⁷⁰ *Idem*.

¹⁷¹ Cf. Cassanas J., *Les Descriptions du processus thérapeutique*, Paris : L'Harmattan, 2010, pp. 241–243.

¹⁷² Sur le sacrifice en tant que rituel permettant à la société de canaliser et de maîtriser le débordement de la violence, voir *La Violence et le sacré* de René Girard (Paris : Hachette, 1983).

Passy un dimanche d'avril en fin de matinée, revêtu de ses plus beaux habits »¹⁷³. Par ailleurs, même si le regard « extérieur » est absent, le suicidaire reste toutefois le metteur en scène et le spectateur de sa propre mort qui comporte, de ce fait, une dimension théâtrale et une dimension dramatique¹⁷⁴. C'est peut-être pour cela que la mort volontaire est tant chérie par les auteurs de théâtre à travers les siècles : il n'y a, en fait, que le suicide et la mort violente qui puissent offrir de matière spectaculaire, par la narration ou par d'autres biais ; il est tout de même difficile de montrer une mort « normale » de façon captivante.

Après cet examen succinct du phénomène dans une perspective métaphysique, il conviendrait d'en proposer une définition plus « pragmatique ». Même s'il existe, de nos jours, une dizaine de définitions du suicide, celle d'Émile Durkheim nous semble toujours la plus concise et la mieux adaptée à notre objet :

Nous disons donc définitivement : *On appelle suicide tous cas de mort qui résulte directement ou indirectement d'un acte positif ou négatif, accompli par la victime elle-même et qu'elle savait devoir produire ce résultat*¹⁷⁵.

Bien que cette acception puisse s'avérer insuffisante pour les suicides accomplis dans la réalité, car l'on peut toujours se demander *a posteriori* si le suicidaire se rendait compte des conséquences de son acte au moment de se tirer une balle dans la tête, elle reste tout à fait opératoire pour qualifier la mort volontaire fictionnelle dans la mesure où le lecteur perçoit le suicide, à de très rares exceptions près, à la fois comme un acte et comme un événement ; cela dit, les personnages suicidaires ont l'habitude d'expliquer les raisons qui les incitent à mettre fin à leurs jours, ou bien il est facile de deviner ces raisons à partir du contexte. Nous aimerions toutefois nuancer la notion d'acte suicidaire : étant donné la particularité de certains mondes possibles de notre corpus dont les personnages sont implicitement gouvernés par des forces supérieures et/ou invisibles (ainsi les forces métaphysiques du théâtre symboliste) qui leur dérobent parfois toute capacité d'agir, nous comprenons par l'acte suicidaire non seulement un acte « direct », mais aussi la non-action, c'est-à-dire la soumission à la mort, d'autant plus que ne pas agir est toujours une façon d'agir tout de même. Dans ce cas, le désir suicidaire ne se manifeste pas par un « je veux mourir », mais par un « je ne veux pas vivre ». En outre, nous serons amenée, à un moment donné, à parler du suicide symbolique ou de la situation dans laquelle le personnage veut se supprimer non pas du monde, mais du cadre social de référence, donc du Symbolique. Nous avons conscience qu'il s'agit là d'une exten-

¹⁷³ *Histoire du suicide, op.cit.*, p. 361.

¹⁷⁴ C'est ainsi qu'envisage le suicide Michel Foucault : « Il faut la [la mort] préparer, l'arranger, la fabriquer pièce à pièce, la calculer, au mieux en trouver les ingrédients, imaginer, choisir, prendre conseil, la travailler pour en former une œuvre sans spectateur, qui n'existe que pour moi seul, juste le temps que dure la plus petite seconde de la vie » (*loc.cit.*).

¹⁷⁵ *Le Suicide, op.cit.*, p. 5.

sion un peu particulière du terme, mais qui nous permettra néanmoins quelques explorations intéressantes.

Compte tenu du fait que le suicide (dramatique), selon le point de vue adopté, peut se présenter comme un écran symbolique et/ou imaginaire protégeant des « excès » du Réel aussi bien que comme événement brutal manifestant le surgissement du même Réel, nous allons nous pencher, dans les parties suivantes, avant tout sur la dynamique du suicide au niveau de l'investissement imaginaire du sujet au sein du dispositif ainsi que sur la manière dont le suicide restitue ou, à l'inverse, décompose le niveau symbolique et/ou imaginaire de ce dernier. D'une part, nous allons donc étudier la réception « idéalisée » du suicide par un lecteur virtuel, et de l'autre, tout en le considérant en tant qu'acte/événement inscrit dans une spatio-temporalité précise, c'est également sa théâtralité « virtuelle » et sa dramaturgie qui vont nous intéresser. Nous tenons néanmoins à rappeler que la question du suicide est pour nous surtout une manière d'explorer les enjeux de la lecture des pièces de théâtre, qui reste notre sujet principal, et, entre autres, la manière de nous pencher sur le mouvement cathartique que « subit » le lecteur virtuel – on reviendra abondamment dessus au sein de la partie suivante qui se propose donc d'interroger le suicide mélodramatique sous ses formes les plus diverses. En fait, le mélodrame classique privilégiant un dénouement heureux (les méchants sont punis et la vertu triomphe), les suicides accomplis sont plus nombreux dans le mélodrame romantique et diversifié. Or, toujours est-il que dans les situations « types » où un personnage chaste tombe victime d'un antagoniste vicieux et se trouve temporairement exclu de la société régie par la morale stricte, il médite un projet suicidaire ou essaie même de se tuer. Que le suicide soit alors refoulé dans le hors-scène ou qu'il ait lieu dans l'espace scénique, mettant en œuvre un spectacle fascinant, il amène le lecteur, en fonction du sort final du monde fictionnel qu'il détermine, à une catharsis plaisante, jouissive ou même sublime : pour simpliste que la structure de base de mélodrame puisse paraître, le dispositif mélodramatique en propose des variations quasiment inépuisables qu'il s'agit maintenant d'explorer.

II

RECONSTITUER, DEFORMER, EPURER : L'ACTE SUICIDAIRE ET LA TRANSFORMATION DES MONDES FICTIONNELS DU MELODRAME

« Oui !!! non !!! mais... non, non !!!!! Se peut-il ?
Quoi !.... Oh grands dieux !!!!!... Malheureux, qu'ai-
je fait ????... Barbare !!!!!... Hélas !!! Ô jour af-
freux !.. ô nuit épouvantable !..... Ah ! que je
souffre !!!!! Mourons !!!!! Je me meurs.... je suis
mort !!!!!... aie, ay ! aie !!!!!!!!... »¹⁷⁶

Le mélodrame, genre larmoyant et simpliste, genre fondé sur l'excès et sur l'invraisemblable, genre qui offre au lecteur une « catharsis à bon marché »¹⁷⁷... À nous, le mélodrame est apparu comme une illustration parfaite de la théorie des mondes possibles : quand nous passions nos journées à chercher des mélodrames qui se terminaient par un suicide, sur notre propre scène intime de lectrice défilaient des histoires situées à des époques variées, tantôt au cœur de Paris, tantôt à Venise, tantôt en Afrique, des histoires qui mettaient en scène des bourgeois et des princes, des riches et des pauvres, des écrivains méconnus et des bandits illustres, qui se terminaient par un meurtre, par la réunion heureuse de la famille, par un mariage ou par un duel... Peter Brooks note que le mélodrame est fondé sur l'opposition primaire, « manichéenne » du bien et du mal¹⁷⁸ ; or, cette structure interne donne lieu à des variations innombrables, presque infinies et, de ce fait, fascinantes. Paradoxalement, on ne se lasse pas de lire les mélodrames : chaque texte offre au lecteur un monde nouveau qui lui est en même temps familier ; l'identification est facile, l'intrigue prenante, la catharsis assurée si l'on prend l'histoire au sérieux, en acceptant les règles du jeu. Tout cela va sans dire que les structures du mélodrame, on s'en persuadera à la lecture des pages qui suivent, se retrouvent aussi bien dans le drame romantique et le drame naturaliste que dans le drame symboliste – lesquels reposent, d'une manière ou d'une autre, sur la subversion des conventions mélodramatiques ; il est donc tout à fait plausible de choisir comme point de départ de notre voyage ce genre qui fut présent sur les scènes françaises tout au long du XIXe et même encore au début du XXème siècle et qui reste encore assez peu étudié¹⁷⁹.

¹⁷⁶ Il s'agit du monologue mélodramatique universel qui « pourra servir dans une foule de situations » selon les auteurs du *Traité du mélodrame* (Ader J., Hugo A., Malitourne P., *Traité du mélodrame par MM. A ! A ! A !*, Paris : Delaunay, 1817, p. 43).

¹⁷⁷ Pavis P., « Mélodrame » in *Le Dictionnaire du théâtre*, op.cit., pp. 201–202.

¹⁷⁸ Voir *L'Imagination mélodramatique* : Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès, Paris : Garnier, 2010, p. 13.

¹⁷⁹ Notre tableau peut comporter des lacunes, mais on peut compter sur les doigts des deux mains les études entièrement consacrées au mélodrame français et publiées dans la dernière moitié du XXe siècle : parmi les plus pertinentes, citons la thèse fondatrice de Jean-Marie Thomasseau (*Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de Cœlina (1800)* à L'Auberge des

En outre, on le verra, dès que l'on aborde le mélodrame d'un œil critique, son simplisme prétendu a tendance à disparaître, et le combat du bien et du mal est plus nuancé qu'il n'y paraît : cela vaut surtout pour les personnages suicidaires, qu'ils se trouvent du côté des traîtres ou du côté des victimes. Au cours du XIXe siècle, le mélodrame évolue du simple au complexe, ne serait-ce qu'au niveau technique. Jean-Marie Thomasseau, qui distingue chronologiquement, le mélodrame classique (1800–1823), le mélodrame romantique (1824–1848) et le « mélodrame diversifié » (1849–1914)¹⁸⁰, note que le mélodrame romantique privilégie une structure en cinq actes au lieu des trois actes « classiques », se servant volontiers du prologue et de l'épilogue, ce qui tend à rendre l'intrigue plus chaotique ; quant aux personnages, « la plupart des types mélodramatiques voient leur comportement enrichi »¹⁸¹ ; cette tendance subsiste pour le mélodrame diversifié qui est caractérisé, en outre, par l'apparition de nouveaux sous-genres : ainsi voient le jour le mélodrame judiciaire et policier, le mélodrame d'aventure et d'exploration, etc. En outre, le mélodrame devient de plus en plus « sombre » : si la seule mort plus ou moins « bienséante » au sein d'un mélodrame classique est celle du traître, et si les victimes réussissent, à de rares exceptions près, à préserver leur vertu, les pièces de l'époque romantique, on ne s'en étonne pas, accueillent des crimes terribles, des victimes coupables, des traîtres sympathiques, des meurtres violents, et, bien sûr, des suicides qui s'avèrent parfois étonnamment sanglants.

Ce qui nous intéresse évidemment, c'est que, au sein du genre, non seulement les suicides accomplis, mais également les tentatives de suicide sont nombreuses : sur environ trois cents mélodrames que nous avons pu trouver dans les fonds de la Théâtrothèque Gaston Baty¹⁸², nous en avons retenu une trentaine contenant une tentative de suicide et une trentaine se terminant sur un suicide effectif. Malgré

Adrets (1823), Université de Lille III, 1974), le numéro thématique de la revue *Europe* (no. 703–704, 1987) et *L'Entreprise mélodramatique* de Julia Przybos (Paris : J. Corti, 1987) qui portent tous sur le mélodrame classique. Depuis 2000, l'intérêt pour le sujet semble se ranimer : par ailleurs, a été traduite en français *L'Imagination mélodramatique* de Peter Brooks (*op.cit.*) ; celui-ci a également publié, en 2011, *Anthologie du mélodrame classique* (Paris : Garnier, 2011) ; Florence Fix a de son côté publié un ouvrage de banalisation sur le mélodrame (*Le Mélodrame : la tentation des larmes*, Paris : Klincksieck, 2011) ; les éditions Garnier ont quant à elles commencé à éditer les œuvres complètes de Pixérécourt ; enfin, l'un des derniers numéros de la *Revue d'histoire du théâtre* (no. 274, juin 2017) a été consacré au jeu de l'acteur de mélodrame.

¹⁸⁰ Voir *Le Mélodrame*, coll. « Que sais-je ? », Paris : PUF, 1984. Ladite tripartition sert à structurer ce volume ; sans qu'elle ne soit jamais détaillée, Thomasseau démontre que les pièces à structure mélodramatique de base fleurissent tout au long du siècle.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 58–59.

¹⁸² Signalons que le fonds Radio France de la Théâtrothèque Gaston Baty englobe une collection richissime (et unique dans son genre) de pièces « populaires » du XIXe siècle : parmi 3 600 références, on compte de nombreux mélodrames, mais aussi des vaudevilles et des comédies. Notons également qu'en ce qui concerne les mélodrames, en plus du site Gallica (<http://gallica.bnf.fr>) qui est, en cette matière, une référence irremplaçable, on trouve facilement des numérisations de bonne qualité et gratuitement disponibles sur <http://books.google.fr>.

l'intérêt évident des tentatives, qui se muent parfois en meurtre involontaire¹⁸³, les limites spatio-temporelles de la thèse nous ont obligée à nous restreindre aux actes accomplis. Pour la clarté et l'efficacité de notre propre étude, parmi trente-deux pièces qui ont donc plus particulièrement capté notre attention¹⁸⁴, nous avons choisi trois mélodrames classiques, trois mélodrames romantiques et trois mélodrames diversifiés afin d'illustrer, bien qu'imparfaitement, la variété du genre : outre des œuvres de Pixérécourt et de Ducange, notre corpus comporte des mélodrames d'Anicet-Bourgeois et une pièce de Daudet (même si ce dernier est considéré comme un auteur « naturaliste », on se convaincra le moment venu que cela ne s'applique pas à l'ensemble de son œuvre dramatique) ; parmi les noms moins connus, on repère ceux de Fournier et de Labrousse, ainsi que celui de Belot¹⁸⁵.

Dans notre réflexion, nous ne suivrons pas pour autant la trame chronologique : dans la mesure où ce sont avant tout la lecture jouissive et le lecteur virtuel qui font l'objet de notre étude, ce n'est pas l'évolution du mélodrame, mais le rapport du lecteur virtuel aux mondes fictionnels qui nous intéresse. Ainsi, nous explorerons en premier lieu le changement dynamique des mondes que ce lecteur vient « habiter » pendant la lecture. Dans notre corpus, nous avons repéré trois types de transformation : la reconstitution, la déformation et l'épuration du monde fictionnel ; le suicide, faisant partie du dénouement, joue sur ce plan un rôle décisif que l'on examinera en détail après une brève réflexion sur le lecteur virtuel du mélodrame.

Enfin, ajoutons que nous présentons nécessairement des *études de cas* : même si les mélodrames du corpus possèdent des points communs, chaque monde fictionnel qui se crée sur la scène intime du lecteur virtuel et, par conséquent, chaque suicide qui y a lieu – souvent tout en se déroband à la vue –, est unique : afin de ne pas sacrifier l'originalité des œuvres, nous examinerons chaque mélodrame séparément. Aussi aimerions-nous souligner que, étant donné l'hétérogénéité propre à notre corpus, nous n'avons pas la prétention d'extrapoler nos conclusions à l'ensemble des mélodrames, d'autant plus que cet ensemble est lui-même extrêmement hétérogène. Si l'on peut, semble-t-il, faire assez facilement des généralisations sur le mélodrame classique qui se sert du schéma de base unique et unifié, le mélodrame romantique et le mélodrame diversifié s'en éloignent parfois significativement. Il nous paraît toutefois nécessaire de mettre en place un cadre géné-

¹⁸³ Ainsi, dans *Sophie, ou le mauvais ménage* de Francis et de Merville (Paris : J.-N. Barba, 1832), la protagoniste qui désire se tuer verse du poison dans un verre d'eau qu'elle oublie sur la table ; sa fille, ayant soif, vient sur scène, et vide le verre... Tout se termine par une « consternation générale ».

¹⁸⁴ ... et dans lesquelles on compte cinq défenestrations, cinq suicides au pistolet, sept noyades, huit suicides à l'arme blanche, neuf empoisonnements et deux suicides dont le moyen reste inconnu... Le suicide se « popularise » par rapport à la tragédie classique, la noyade n'étant pas une façon de mourir très noble, mais évitant toutefois la pendaison.

¹⁸⁵ Nombre de ces œuvres étant peu connues, nous présenterons les arguments des pièces ainsi que de courtes notices biographiques des auteurs au sein des sous-chapitres respectifs.

ral pour les mondes fictionnels de notre corpus afin de montrer ce qu'ils ont en commun et d'éviter toute redondance.

1. Le lecteur virtuel du mélodrame

1.1. Le RSI du mélodrame

Rappelons d'emblée que le lecteur virtuel ne se résume pas à une pure stratégie textuelle comme, par exemple, celui d'Eco : nous avons doté notre « golem » d'une dimension psychologique simplifiée¹⁸⁶. Ainsi, même s'il reste toujours un modèle abstrait et idéalisé, en plus d'interpréter le texte et de se créer des images à partir de ce dernier, il est capable de ressentir des émotions – certes, uniquement celles que l'auteur du texte dramatique lui suggère.

Ce lecteur virtuel vient donc « habiter » le monde fictionnel. De manière générale, celui-ci prend forme, dans son imaginaire, à la lecture de l'exposition où il prend connaissance des données spatio-temporelles du monde ; de même, il y est familiarisé avec l'état originel du monde de la fiction, ce qui lui est nécessaire pour comprendre l'intrigue¹⁸⁷. Cet état initial se modifie au moment où l'intrigue se noue, puis au cours de péripéties qui peuvent être nombreuses et se succéder à un rythme effréné. Le dénouement qui, dans les cas étudiés, comporte, à une exception près, un suicide, décide de l'état final du monde fictionnel. Lorsque cet état est comparable à l'état de choses initial, nous nous pouvons dire qu'il y a une « reconstitution » du monde¹⁸⁸ ; dans le cas contraire il y a « déformation » de ce même monde ; et s'il arrive qu'au dénouement le monde fictionnel s'avère « meilleur » qu'il ne l'était au début de l'action, nous pourrions parler d'« épuration » du monde (nous aurons l'occasion de revenir en détail sur la manière dont un monde fictionnel « s'améliore » : de manière générale, il s'agit de l'évacuation *parfaite* de la violence qui est alors remplacée par l'amour). La transformation du monde fictionnel en général ainsi que les étapes de cette transformation s'inscrivent, quant à elles, dans le mouvement cathartique que nous détaillerons plus loin.

Espace-temps

Sur le plan spatio-temporel, les mondes fictionnels de notre corpus, y compris ceux du mélodrame, se constituent en quatre cercles de représentations et de croyances que l'on peut décrire en un mouvement centrifuge : cercle(s) in-

¹⁸⁶ Voir *supra*, ch. I.1.1, « Scène virtuelle, scène intime ».

¹⁸⁷ Rappelons que l'*image* première du monde fictionnel peut prendre forme à la lecture de la première didascalie ; mais sa nature et son « caractère » ainsi que d'autres détails qui viennent compléter cette image ressortent du discours des personnages.

¹⁸⁸ Même si un personnage meurt. Il peut sembler étrange que la mort du personnage ne déforme pas le monde fictionnel, mais on verra que la mort du traître et le sacrifice constituent une exception à cette règle.

time(s), cercle familial, cercle social et cercle divin¹⁸⁹. Dans les mondes mélodramatiques, les conflits se jouent essentiellement dans les trois premiers cercles ; le cercle divin est une entité abstraite qui n'influence pas directement l'action. Il figure l'assise de la justice infaillible, à l'inverse de la justice sociale qui, en plus de se tenir derrière des portes fermées, échappant ainsi à la vue dans un monde qui privilégie l'ouverture au regard, est rarement en mesure de prononcer un jugement équitable ou de distinguer le traître de la victime ; en revanche, Dieu sait toujours punir le mal et récompenser la vertu, tout au moins en ce qui concerne le mélodrame classique ; or, dans les mélodrames plus tardifs, « la Fatalité, souvent impitoyable, oublie de se changer en Providence et tue de plus en plus souvent les héros »¹⁹⁰.

Le cercle social s'avère, lui aussi, avant tout un cercle de référence quasiment privé de parole ; ce cercle ne joue jamais un rôle véritablement décisif dans le conflit dramatique. Cela dit, dans le mélodrame, se dessine souvent une certaine opposition entre la morale individuelle et la morale sociale ; si la première fait appel aux principes d'honneur innés et inviolables, la deuxième se résume à un « comme il faut » mondain que l'on peut négliger face à un danger mortel. Ainsi, dans *Le Suicide, ou le vieux sergent* de Pixérécourt¹⁹¹, quand on impose à Hyppolite (*sic.*)¹⁹², jeune homme mélancolique, un mariage contre sa volonté, ce qui provoque chez lui un désir suicidaire violent, Clermont, son tuteur, avance sans hésiter que ce mariage peut être annulé, même au prix du déshonneur de sa famille, pourvu que le jeune homme vive. En même temps, soit le cercle social apparaît sur scène comme une masse populaire presque muette, soit on en voit de temps en temps apparaître des représentants munis du pouvoir judiciaire ou politique : dans le mélodrame classique, ils sont encore en mesure d'offrir leur assistance à la vertu persécutée ; par la suite, leurs apparitions deviennent de plus en plus rares, et le personnage en proie au traître ne peut compter que sur la justice divine et sur son honneur individuel.

Si le cercle divin et le cercle social sont des cercles plutôt abstraits, le cercle familial est le fondement du monde fictionnel mélodramatique¹⁹³, même si la famille est rarement au complet : le père peut être d'emblée absent (*Le Sui-*

¹⁸⁹ *Stricto sensu*, il s'agit de quatre ordres constitutifs ; si nous recourons à la métaphore du cercle, c'est qu'un cercle est moins abstrait et se laisse imaginer plus facilement qu'un ordre ; sur un autre plan, cette image nous permettra, ici comme ailleurs, de mieux éclairer la situation du lecteur virtuel et de son regard « intime » par rapport aux mondes fictionnels qui nous intéressent, mais aussi les différences entre ces mondes.

¹⁹⁰ Thomasseau J.-M., *op. cit.*, p. 53.

¹⁹¹ Pour les raisons d'économie textuelle, les références complètes (auteur, lieu et date de publication) des œuvres du corpus sont données au début du sous-chapitre dans lequel ils sont traités ainsi que dans la bibliographie.

¹⁹² Nous reprenons, dans notre propre texte, l'orthographe de l'édition originale pour les noms de personnages et pour les citations.

¹⁹³ Notons que dans ce contexte, il nous paraît raisonnable d'inclure dans le cercle familial les domestiques et les amis de famille : même s'ils ne sont pas liés aux protagonistes par des liens de parenté, ils agissent, à quelques exceptions près, dans leur intérêt ; d'ailleurs, on les considère souvent en tant que membres de la famille.

cide..., *L'Arlésienne*), mourir au cours de l'action (*La Nuit du meurtre*, *Huit ans de plus*), s'ignorer en tant que père (*La Vénitienne*) ou être physiquement défaillant (ainsi, notre corpus comprend deux pères aveugles : Albert dans *Valentine* et Bernard dans *Marianne*). Toutefois, quand le père est absent, il n'est pas rare qu'un personnage vienne le remplacer fonctionnellement, ce qui n'est pas le cas des mères : il n'y a que *Calas* et *L'Arlésienne* qui mettent en scène une mère assumant pleinement son devoir ; dans d'autres cas, on passe la figure maternelle sous silence ; de même, il arrive que le protagoniste féminin soit stérile (Henriette dans *Huit ans de plus*) ; ou encore que la société l'empêche d'endosser son rôle : Marianne et Théodora d'Anicet-Bourgeois¹⁹⁴ doivent cacher leur identité véritable à leurs enfants du fait que leur réputation est souillée ; le fils de Marie, dans *La Nuit de meurtre*, est un enfant illégitime. Pourtant, la famille aspire toujours ardemment à se reproduire ou à se réunir quand elle est démantelée : sur un certain plan, elle tend, au cours de l'action, à combler les manques fonctionnels qui lui sont propres, ce qui est, par rapport à d'autres pièces de notre corpus, le trait distinctif du mélodrame.

Enfin, le cercle intime comprend plusieurs versions du monde d'un même personnage (ses convictions, croyances, projets, etc.) qui se manifestent surtout dans les monologues. Il n'est pas rare que le cercle intime soit en opposition avec le cercle familial ou social ; en même temps, exception faite des traîtres « classiques », les personnages essaient de l'aligner au maximum sur le cercle divin en agissant selon les principes de vertu et d'honneur et en espérant que, même dans les circonstances les plus violentes, ils seront sinon récompensés, tout au moins sauvés du malheur dont ils souffrent.

De même, on peut faire la distinction entre différents types d'honneur : ainsi, l'honneur intime ou individuel du personnage prévaut souvent sur l'honneur social et même sur l'honneur familial. Florence Fix fait remarquer sur ce point que le personnage de mélodrame « vit dans l'illusion d'être seul contre tous » et « ne se fie qu'à ses propres valeurs », même si celles-ci sont empruntées à la morale chrétienne¹⁹⁵. Dans une autre optique, l'honneur intime du personnage se fonde en premier lieu sur la fidélité à soi-même ainsi que sur la résistance aux changements extérieurs, c'est-à-dire sur l'ipséité dans le sens que donne Paul Ricœur à ce terme.

Dans *Soi-même comme un autre*¹⁹⁶, Ricœur oppose en effet deux versants de l'identité : la mêmeté (*idem*) et l'ipséité (*ipse*), qui se comprennent plus aisément à travers la notion de caractère et celle de parole donnée : dans le caractère, la mêmeté et l'ipséité ont tendance à coïncider, tandis que la parole donnée « marque l'écart extrême entre la permanence du soi et celle du même »¹⁹⁷, c'est-à-dire que le même peut changer, mais le soi reste intact. Le protagoniste de mélodrame se définit donc par son ipséité simple et quasiment inébranlable.

¹⁹⁴ Voir respectivement *Marianne* et *La Vénitienne* d'Anicet-Bourgeois.

¹⁹⁵ Fix F., *Le Mélodrame : la tentation des larmes*, Paris : Klincksieck, 2011, p. 103.

¹⁹⁶ Voir *Soi-même comme un autre*, cinquième et sixième étude, Paris : Seuil, 1990.

¹⁹⁷ Ricœur P., *op.cit.*, p. 143.

D'un côté, ce trait le rend particulièrement sympathique pour le lecteur, et l'identification s'avère ainsi moins compliquée, de l'autre, c'est la difficulté d'établir l'équilibre entre la mêmété et l'ipséité – entre le commun et l'individuel –, qui peut amener le personnage au suicide.

Imaginaire

Les quatre cercles spatio-temporels que nous venons de décrire se mettent en place principalement à travers le Symbolique, registre de la parole qui véhicule les valeurs. À l'inverse, l'Imaginaire mélodramatique s'avère être relativement pauvre (surtout par rapport au drame symboliste que l'on peut, de ce point de vue, envisager en tant que pôle opposé du mélodrame) dans la mesure où l'on s'intéresse à un monde fictionnel en particulier (à un mélodrame) et non pas à l'ensemble des mondes fictionnels mélodramatiques. Cela ne veut pas dire qu'un texte mélodramatique soit exempt d'images ; mais les images dont il nourrit l'imaginaire du lecteur virtuel sont, pour la plupart, ordinaires et conventionnelles : malgré la grandiloquence qui leur est propre, leurs contours sont trop nets ; il y a peu de vide sous-jacent, ce vide qui est pourtant essentiel à la fascination qui regarde du côté du Réel et à laquelle un imaginaire « opaque » fait écran.

Cela tient au fait que le langage dont se servent les personnages de mélodrame est un langage ordinaire, bien qu'emphatique, dans lequel les images poétiques se manifestent rarement (admettons toutefois que sur ce point, le mélodrame tardif s'avère plus fécond). De même, le hors-scène « extérieur » – dont nous avons défini l'importance pour l'Imaginaire dans la partie précédente –, s'avère un élargissement simple de l'espace scénique qui n'exerce pas d'influence significative sur ce dernier : même quand des événements importants y ont lieu et qu'on les rapporte par la suite dans un récit, on est loin, par exemple, du hors-scène racinien qui est « habité » par la mort. Chez Racine, cette dernière menace constamment l'espace scénique et en détruit la frontière à la fin de l'action¹⁹⁸ ; de plus, les récits raciniens s'offrent en tant que spectacles véritables que l'on aurait du mal à représenter sur scène : leur dimension ekphrastique s'y prête difficilement¹⁹⁹. Le hors-scène de mélodrame, de son côté, parvient au lecteur à travers les descriptions plus ou moins « techniques » qu'en font les personnages et ne possède pas de dynamique propre : l'action mélodramatique est donc principalement circonscrite à la scène, même s'il existe des dispositifs spatiaux qui font office de passerelle entre l'espace scénique et le hors-scène « adjacent » (par exemple le pavillon, lieu du secret et du

¹⁹⁸ Voir sur ce point *Racine et/ou la cérémonie* de Jacques Scherer, Paris : P.U.F., 1982, p. 207.

¹⁹⁹ « Le poète aura dit : Entre les deux parties Calchas s'est avancé / L'œil farouche, l'air sombre, et le poil hérissé [...] Où est l'acteur qui me montrera Calchas tel qu'il est dans ces vers ? » se demande Dorval dans *Entretiens sur Le Fils naturel* de Diderot (Amsterdam, s. éd., 1757, p. 257). Même si le mélodrame est fondé sur le spectaculaire, il s'agit du spectaculaire assez réaliste, pour ne pas dire de l'imitation.

suicide). Le véritable hors-scène, celui qui influence l'action tout en mettant l'imaginaire du lecteur virtuel en branle, se trouve en fait dans l'espace intime des personnages qui se projette, le plus souvent sous forme de monologue, dans l'espace scénique.

Il faut toutefois évoquer les tableaux dramatiques dont l'auteur peut se servir aux instants où les émotions des personnages atteignent leur comble et que la parole ne suffit plus à les exprimer. Pour un spectateur de théâtre, ce sont des instants où la parole et donc l'action sont suspendues en une image muette, par une sorte de tableau vivant que composent les corps des comédiens ; pour le lecteur, en revanche, le flux discursif ne s'arrête pas mais change de registre : on passe du dialogue à la didascalie, c'est-à-dire à la description « pure » qui, à l'inverse de la parole dialoguée, ne comporte que des indications pour l'Imaginaire ; l'action s'arrête et le texte dramatique « fait tableau », favorisant la pulsion scopique : il est fort probable que l'imaginaire du lecteur s'ouvre alors, pareil à celui d'un spectateur, sur « une véritable conversation intérieure avec les personnages »²⁰⁰.

1.2. Habiter un monde de mélodrame

Immersion, catharsis

Dans la mesure où l'immersion dans la fiction implique une sorte d'observation du monde fictionnel créée par l'imagination du lecteur, il serait intéressant de nous pencher, d'abord sur l'exemple du mélodrame, sur les enjeux de la focalisation de l'attention – ou bien du regard intime – du lecteur virtuel. Ultérieurement, l'étude des différentes manières de focalisation nous permettra également d'établir certaines différences entre les formes théâtrales examinées.

Ainsi, à la lecture de l'exposition d'un mélodrame, l'attention du lecteur virtuel est focalisée soit sur le cercle familial, soit sur le cercle intime d'un personnage – c'est le cas du *Drame de la rue de la Paix*, de *Valentine* et de *La Vénitienne*²⁰¹, puisque le cercle familial de ces mélodrames est démantelé d'entrée de jeu et les protagonistes cherchent en vain à le réintégrer ou à le reconstituer. Notons que la focalisation sur le cercle intime, surtout lorsqu'elle se présente sous forme de monologue, a pour effet une identification plus profonde : comme le note Béatrice Bloch, en lisant un texte à la première personne, il agit jusqu'au niveau corporel, surtout lorsqu'il comporte des verbes de perception²⁰². Par leur biais, on entre presque littéralement dans la peau de l'instance énonciatrice : en conséquence, l'écartèlement conflictuel de l'espace intime du lecteur virtuel entre les différents personnages auxquels celui-ci s'identifie à

²⁰⁰ Rykner A. « Tableau dramatique ; tableau vivant » in *Les Mots du théâtre, op.cit.*, p. 111.

²⁰¹ Voir les sous-chapitres respectifs, *infra*.

²⁰² « Voix du narrateur et identification du lecteur » [en ligne] in *Cahiers de narratologie*, octobre 2001. Disponible sur : <http://narratologie.revues.org/6944>, consulté le 22 février 2016. Voir plus précisément pp. 224–228 de l'article.

tour de rôle s'avère d'autant plus important que l'espace intérieur des personnages est exposé en détail par eux-mêmes (et que cet espace, de plus, est troublé).

Nous appellerons « cercle de base » le cercle de focalisation initiale, car il décide de l'adhésion du lecteur virtuel au monde fictionnel, et notamment de ses sympathies et de ses antipathies premières qui restent, souvent, immuables : en lisant le texte dramatique, le lecteur virtuel considère d'abord toutes les informations qui lui parviennent comme étant véritables (faute de narrateur qui pourrait lui indiquer qu'il se trompe²⁰³) ; il attribue donc à l'information qu'il obtient en premier lieu la crédibilité la plus haute. Toute infraction au cercle de base lui paraît alors inadmissible et violente : par conséquent, il considère le personnage qui cherche à nuire à ce cercle comme antagoniste, bien que celui-ci puisse avoir des arguments convaincants pour défendre sa cause. Paradoxalement, même quand c'est un traître qui se trouve sur scène à la levée du rideau, le lecteur virtuel lui fait confiance, surtout dans le cas où le cercle de base est le cercle intime, car il n'a pas d'autre choix pour pouvoir intégrer le monde fictionnel ; par ailleurs, il s'avère fort souvent que ce traître est un traître « sympathique »²⁰⁴.

Il va sans dire qu'un premier sentiment de sympathie peut être déçu par la suite ; mais le lecteur virtuel ne peut pas éprouver d'aversion complète ni définitive pour le cercle de base par lequel il pénètre dans le monde fictionnel, ce qui contribue à renforcer l'écartèlement de son espace intime. Pour ne donner qu'un exemple, le cercle de base de *Huit ans de plus* d'Arnould et Fournier est le cercle familial. Le projet que ses membres discutent est le mariage d'Hélène, vieille fille âgée de 28 ans. Le lecteur virtuel adhère à ce projet, tout à fait plausible et pertinent ; il sympathise avec les personnages qui sont des gens honnêtes et raisonnables veillant au bonheur d'Hélène. Or, par la suite, il apprend la passion secrète d'Hélène ; la protagoniste entre en opposition avec sa famille aussi bien au niveau symbolique (elle refuse de se marier) qu'au niveau technique et pragmatique (elle s'enferme dans sa chambre ou se promène dans la forêt, évitant l'espace familial). Le lecteur virtuel est donc pris entre deux feux : d'un côté, il est amené à accepter le point de vue d'Hélène, d'autant plus que la protagoniste lui ouvre son espace intime, de l'autre, il n'a pas de raison valable pour renier le cercle de base ; il se trouve donc dans une situation tendue ; mais

²⁰³ À cet égard, on peut comparer *Le Drame de la rue de la Paix* d'Adolphe Belot et le roman éponyme dont ce drame judiciaire est tiré : si le lecteur virtuel du drame ignore jusqu'à la fin qui est le meurtrier, dans le roman, le narrateur indique le coupable en termes clairs à l'endroit où l'intrigue du roman judiciaire commence à se mouvoir en celle du roman sentimental.

²⁰⁴ Ainsi, le lecteur virtuel de *La Vénitienne* est obligé sinon de sympathiser, tout au moins de ne pas prendre en horreur le personnage du Bravo dont le nom et les premières actions révèlent le caractère maléfique : par la suite, il devient pourtant clair que le Bravo est un homme d'honneur même s'il est forcé à être assassin – c'est le cas classique de la construction d'un traître « sympathique ».

cette tension s'avère l'élément constitutif de la lecture jouissive – on y revient.

En ce qui concerne la catharsis, dans le mélodrame et surtout dans le mélodrame classique, on l'a vu, le cercle divin n'a guère d'influence sur les personnages ; de plus, il est toujours possible de vivre heureux en se contentant d'une forme de pragmatisme paysan ; les situations véritablement terrifiantes sont rares, car, du point de vue de la famille ou de la société, le protagoniste peut toujours choisir le bon chemin à suivre. Malgré cela, il s'obstine souvent à s'acheminer vers un malheur certain afin de rester fidèle à lui-même : on aura l'occasion de s'en persuader. La tension cathartique repose donc moins sur la crainte que sur la pitié ; il semble d'ailleurs que la pitié soit le sentiment fondateur du mélodrame. L'image de la vertu persécutée est faite pour que l'on puisse verser des larmes ; et les personnages eux-mêmes n'y manquent pas : ce n'est pas par hasard si, en suivant Musset, l'on parle du mélodrame comme du genre « où Margot a pleuré ». En fait, la pitié « larmoyante » à elle seule peut donner lieu à la catharsis. Emmanuelle Hénin fait remarquer, à propos des dramaturges du XVII^e siècle, que ceux-ci ont déjà tendance à commencer à privilégier une catharsis « galante » ou chrétienne, fonctionnant souvent à travers les larmes qui, par exemple chez Racine, « représentent une manière d'épuration des émotions humaines par la connaissance de soi et des hommes », en permettant ainsi au sujet de se replier sur son espace intérieur²⁰⁵. Pour ce qui est du XVIII^e siècle et de l'avènement du drame bourgeois, Catherine Naugrette fait remarquer de son côté que la théorie de l'effet théâtral de Diderot « n'est pas sans rappeler la *catharsis* aristotélicienne » ; et ajoute qu'il s'agit d'une catharsis « morale » qui s'opère « en faisant couler les larmes des spectateurs »²⁰⁶. Or c'est probablement dans le mélodrame que la catharsis « galante », « morale » ou « larmoyante » trouve son ampleur maximale : les victimes fondent en larmes dès que l'occasion se présente ; le spectateur doit également être capable de pleurer avec eux « pour se trouver agrégé à la grande famille des « bons » », comme le note Florence Fix²⁰⁷.

Enfin, si la catharsis ou, plus précisément, le mouvement cathartique implique une mise à distance du sujet par la pitié, cette mise à distance est soutenue dans le mélodrame par le fait de conférer au lecteur une omniscience rela-

²⁰⁵ Hénin E., « Le plaisir des larmes, ou l'invention d'une *catharsis* galante » in *Littératures classiques*, no. 62, 2007, pp. 223–244. Dans la préface de *Bérénice*, Racine parle notamment de « tristesse majestueuse » tout en soulignant que « [c]e n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie », en s'opposant ainsi au principe de la catharsis « antique », provoquée par les faits sanglants. On verra que la « tristesse majestueuse » de Racine sera, pour ainsi dire, reprise par Maeterlinck, mais ce de manière très originale, lui permettant de dénouer ses pièces sur une sorte d'anticatharsis. Voir *infra*, ch. V.3, « Chutes : la mort chez Maeterlinck ».

²⁰⁶ Naugrette C., *L'Esthétique théâtrale*, 2^e édition, Paris : A. Colin, 2010, p. 146.

²⁰⁷ Fix F., *op. cit.*, p. 63. Florence Fix fait remarquer qu'au XIX^e siècle, pleurer en public était « un signe de ferveur et de sincérité » ; il ne s'agissait pas d'une activité condamnable ou d'une marque de pure sensiblerie.

tive : chaque fois qu'il se rend compte du décalage informationnel qui existe entre lui et les personnages, il devient également conscient de sa position de « spectateur extérieur » au seuil du monde fictionnel ; et l'omniscience du lecteur virtuel, dans le cas présent, se voit toujours étroitement liée au secret qui organise le dispositif mélodramatique tout en servant à voiler la faute ou l'erreur, motrices de transformation du monde fictionnel.

Secret

Dès l'exposition et jusqu'au dénouement, le lecteur virtuel intègre donc pleinement le monde fictionnel qui fait alors partie de son espace intime, ce qui lui permet par conséquent de vivre, sinon de subir les transformations que ce dernier connaît. Pour notre corpus, nous avons pu dégager un schéma général de transformation dont les étapes principales sont identiques pour tout monde fictionnel, même si leur nature peut significativement varier.

Métaphoriquement, nous aimerions concevoir un monde fictionnel comme un réseau qui tient grâce à la consistance du RSI et qui se compose du point de vue spatio-temporel et pour un spectateur extérieur – ou bien pour le lecteur virtuel, de l'ensemble des instants (donc des actes et des événements) de ce monde. Dans ce réseau, on trouve des groupements d'instant ou des nœuds qui contribuent à la « solidité » du monde fictionnel : ce sont les personnages liés par des fils d'événements ou d'intrigue. On peut supposer qu'il existe un état idéal de ce réseau où tous les nœuds sont bien placés, que le réseau est unifié et qu'il ne s'expose pas au danger : c'est l'état idyllique que le mélodrame présente souvent dans l'exposition. Il est évident en même temps que cet état à peu près immobile risque d'ennuyer le lecteur : afin de gagner l'intérêt de celui-ci, il faut que le réseau commence à se transformer, l'entraînant dans le mouvement cathartique.

Dans le mélodrame, la première étape de cette transformation est soit la *faute*, soit l'*erreur* qu'un personnage commet envers le monde fictionnel et notamment envers le cercle de base de ce monde. L'erreur est ici comprise en tant que transgression inconsciente et involontaire des lois (morales) du monde fictionnel : ce sont souvent les protagonistes suicidaires qui sont dans l'erreur ; en revanche, les antagonistes qui se donnent la mort sont parfaitement conscients de l'infamie de leur action. La faute ou l'erreur peuvent constituer le nœud de la pièce, mais dans certains cas, elles sont commises avant le début de l'action même. Quoi qu'il en soit au niveau temporel, les transgressions de la loi morale qui revêtent souvent dans le mélodrame un caractère passionnel ouvrent une brèche dans les niveaux symbolique et imaginaire du réseau de fiction, mettant en péril le cercle de base et, du même coup, la consistance du monde fictionnel.

On ne s'étonne pas de découvrir que le personnage ayant commis la faute est amené, par la suite, à la cacher aux autres ou bien encore à lui-même. La faute en question se transforme alors en *secret* : c'est la deuxième étape de transformation du monde fictionnel mélodramatique qui fait souvent office du moteur

dramaturgique de la pièce, en mettant en œuvre des forces antagonistes. D'une part, il y a des personnages qui, appartenant au cercle de base, visent à dévoiler le secret, car c'est souvent la seule possibilité de ramener le monde fictionnel à son état initial idyllique ; d'autre part, le personnage fautif les en empêche, car le dévoilement risque de l'exposer à une punition sévère, voire à la mort. En conséquence, le dénouement est lié au *dévoilement* du secret : la faute première jusque-là soigneusement cachée est mise au jour, ce qui conditionne le suicide du personnage qui l'a commise. Le suicide, quant à lui, ayant lieu au dénouement, entraîne la transformation finale du monde fictionnel.

Curieusement, et contrairement à ce que l'on peut penser, ce n'est pas toujours le traître qui est en faute contre le monde fictionnel : bien souvent, on s'en convaincra, c'est la victime qui, soit en l'ignorant, soit en pleine connaissance de cause, sape le cercle de base. Et même si, en principe, le dévoilement de la faute devrait permettre la reconstitution du monde, il n'est pas exclu que la brèche ouvrant sur le Réel reste impossible à combler, ce qui déforme l'espace-temps fictionnel.

Le secret peut donc être appréhendé comme un dispositif d'écran qui se met en place afin de protéger une faille dangereuse dans le RSI. En même temps, l'auteur arrange souvent la succession d'événements dans l'espace scénique de manière à rendre le lecteur virtuel « omniscient ». En fait, celui-ci voit à la fois des deux côtés de l'écran ; il se dédouble : même s'il apprend le secret d'entrée de jeu, paradoxalement, il ne cesse de désirer qu'il soit dévoilé, ce qui garantit le plaisir, voire, dans certains cas, la jouissance de la lecture. Comme le fait remarquer Florence Fix à propos du secret mélodramatique, « tout le plaisir du mélodrame réside [...] dans l'association de l'omniscience satisfaite du spectateur et de l'ignorance appliquée des personnages »²⁰⁸. En ce qui concerne le dévoilement du secret à proprement parler, cet événement est censé, semble-t-il, amener le lecteur virtuel à éprouver une jouissance cathartique ; le dévoilement obéit à la logique « scénique » dans le sens où l'entend la théorie des dispositifs. Cette dernière considère la *scène*²⁰⁹ comme l'instant où la continuité de l'action et de la représentation se rompt pour tourner le regard du spectateur, ou le regard intime du lecteur vers l'irreprésentable. Le suicide, en côtoyant la mort, se révèle alors l'un des éléments qui fonde cette logique.

Il s'agit maintenant de voir de plus près les enjeux divers des mondes fictionnels mélodramatiques et de leur réception par le lecteur virtuel : celui-ci vient donc habiter un monde de fiction dont le cercle de base est le plus souvent le cercle familial, auquel un traître ou bien une victime porte atteinte et qui cherche, par la suite, à revenir à l'état idyllique qui lui était propre avant que la faute ne soit commise. Rappelons que sur le plan d'organisation générale, notre étude ne suit pas un ordre chronologique : au sein de cette partie, nous organi-

²⁰⁸ *Op.cit.*, p. 99.

²⁰⁹ Dorénavant, nous mettons en italiques la *scène* au sens de la critique des dispositifs là où cela s'avère nécessaire pour le distinguer des autres usages du terme. Au bout du compte, on verra que, dans un mélodrame, il y a peu de scènes qui « font scène ».

sons notre corpus en fonction du sort subi par le monde fictionnel, ce qui nous permettra, entre autres, de dégager les spécificités du mouvement cathartique, mais aussi de la catharsis qui change de nature selon que le monde se voit reconstitué, déformé ou épuré. Toutefois, au sein des chapitres, nous présentons les mélodrames chronologiquement afin de mettre en évidence le passage du simple au complexe que nous avons évoqué.

2. Reconstituer le monde en se donnant la mort

Un héros sympathique se tue. [...] Le héros est-il sympathique parce qu'il se tue ou malgré qu'il (*sic.*) se tue ? La question peut se poser, et surtout lorsqu'il s'agit des personnages vraiment vivants qui ne sont, selon la formule classique, ni tout à fait bons, ni tout à fait mauvais²¹⁰.

Un monde fictionnel mélodramatique est reconstitué lorsqu'au dénouement, après avoir subi de multiples transformations, il est ramené à l'état des choses initial présenté dans l'exposition. Les mélodrames analysés dans ce chapitre mettent d'ailleurs tous en scène des suicides expiatoires, à l'exception du *Suicide...* de Pixérécourt, pour lequel la possibilité de la reconstitution du monde fictionnel tient surtout à une péripétie qui rend le suicide inutile. Dans le premier cas, le cercle de base, c'est-à-dire le cercle familial, à la marge duquel se trouvent chaque fois les personnages suicidaires, est ramené à son état initial à partir du moment où le traître reconnaît sa faute et, rongé de remords ou de regrets, il quitte le monde. Paradoxalement, même si les trois suicidaires sont des traîtres, ils s'avèrent être, en se tuant, des personnages dignes de pitié. Quant à Hyppolite, personnage suicidaire de Pixérécourt, c'est un jeune homme noble et honnête, pourtant, il a le malheur d'être rêveur et mélancolique : au sein d'un mélodrame, et surtout lorsqu'il s'agit d'un mélodrame classique, ces traits de caractère dénotent souvent le désir suicidaire sous-jacent qui ne manquera pas de se manifester.

²¹⁰ Bayet A., *Le Suicide et la morale*, Paris : F. Alcan, 1922, p. 16.

2.1. *Le Suicide ou le vieux sergent*²¹¹ : vertu martiale contre mélancolie rousseauiste

(*Il prend le volume, et le déchire.*) Va, maudit philosophe !... plaise au ciel que tu ne fasses jamais plus de mal²¹².

Le Suicide, ou le vieux sergent de René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773–1844) – surnommé le Corneille des Boulevards pour sa production mélodramatique immense qui a influencé aussi bien le mélodrame tardif que le drame romantique²¹³ –, s'avère un mélodrame assez particulier quant à sa structure : d'un côté, il ne comporte que deux actes au lieu des trois actes « classiques », de l'autre, ce qui est plus intéressant, le traître personnifié en est absent ; le protagoniste ne fait qu'évoquer « un ami » qui l'a entraîné vers la ruine (I, 5). L'intrigue du mélodrame, comme le titre le laisse deviner, se noue autour du suicide, voire repose entièrement sur une dialectique suicidaire que la division en deux actes éclaire : si le premier acte met en scène un suicide égoïste qui s'avère raté à la fin de l'action, le second se termine par une tentative de suicide sacrificiel ; et l'on retrouve aussi dans cette répartition le conflit fondamental entre l'intime et le familial qui est propre, en fait, à l'ensemble de notre corpus.

Notons sur ce point que, dans les mélodrames de l'époque, le suicide se présente de manière relativement « bienséante ». Dans l'ensemble des volumes des *Chefs-d'œuvre du répertoire des mélodrames*²¹⁴ qui rassemblent une centaine de mélodrames classiques, la pensée suicidaire des personnages est manifestement liée au sacrifice : si un protagoniste proclame qu'il veut se priver de la vie, c'est en visant un objectif noble ; par ce biais, il arrive à mettre en avant sa vertu propre. Dans les rares cas où il est finalement amené à passer à l'acte, il rate sa tentative. Il en va de même pour les personnages mélancoliques qui souffrent souvent d'une passion incompatible avec la vie, mais qui n'arrivent pas à se donner la mort : ils sont sauvés par d'autres personnages ; le motif le plus répandu est celui de la noyade ratée²¹⁵. Par ailleurs, c'est pour cela que le suicide

²¹¹ Pixérécourt R.-G. (de), *Le Suicide, ou le vieux sergent*, Paris : J.-N. Barba, 1816. Pour citer les pièces du corpus, nous indiquons, entre parenthèses, l'acte suivi du numéro du tableau (s'il y a des tableaux) ainsi que de celui de la scène (par exemple I, 2, 4 réfère à la quatrième scène du second tableau du premier acte).

²¹² *Ibid.*, p. 25.

²¹³ L'ensemble de son œuvre présente cent vingt pièces pour lesquelles ont été données trente mille représentations ; rappelons seulement quelques-unes des plus célèbres : *Victor ou l'enfant de la forêt* (1798), qui marque les débuts de sa carrière dramatique, *Céline ou l'enfant du mystère* (1800), *L'Homme à trois visages* (1802), *Le Chien de Montargis* (1814), *Polter ou le bourreau d'Amsterdam* (1828), *Latude ou trente-cinq ans de captivité* (1834).

²¹⁴ *Les Chefs-d'œuvre du Répertoire des Mélodrames joués à différents théâtres*, Paris : Mme Veuve Dabo, 1824.

²¹⁵ Parmi les personnages mélancoliques qui mènent leur suicide à bien, nous n'avons réussi à repérer qu'Antoine Calas de *Calas* de Victor Ducange dont la mort volontaire est à plusieurs égards comparable à celle d'Hyppolite. Voir *infra*, ch. II.4.1, « *Calas*, ou la famille idéale ».

se manifeste rarement dans l'espace scénique, même si rien n'empêche à la scène mélodramatique, fortement influencée par le drame « noir » de la fin du siècle précédent²¹⁶, libérée des bienséances classiques, d'accueillir la violence²¹⁷. Les auteurs refoulent le suicide hors scène, non par bienséance mais afin de pouvoir « ressusciter » le suicidaire quelques instants avant la tombée du rideau, en contribuant ainsi à la jubilation finale. Le suicide effectif et réussi est réservé en priorité aux traîtres (en voie de repentir) ou bien encore aux personnages secondaires dont la mort contribue à renforcer le caractère maléfique du traître, puisque c'est lui qui la conditionne ; or, même dans ce cas, le suicide quitte rarement les coulisses du mélodrame classique. C'est le passage au mélodrame romantique qui le tire dans l'espace scénique : *Valentine, ou la séduction* de Pixérécourt est peut-être le mélodrame qui marque le mieux ce passage avec la noyade finale non seulement réussie, mais explicitement visible – on aura l'occasion d'y revenir²¹⁸. Tout cela n'est pas étonnant dans la mesure où le mélodrame classique vise le triomphe définitif du Bien, ce qui, d'une part, exclut le suicide de la victime, et, de l'autre, met en question le suicide du traître : nous démontrerons par la suite que le suicide implique toujours une sorte de compassion envers le suicidaire à laquelle le traître classique semble ne pas avoir droit.

Les deux tentatives de suicide non réussies de la pièce de Pixérécourt rentrent donc parfaitement dans la logique du sous-genre. Ce qui sort hors du commun, c'est la focalisation intense sur le sujet, le désir suicidaire d'Hyppolite faisant office de ressort dramaturgique de l'œuvre.

Hyppolite, jeune homme mélancolique, rêveur et pensif, orphelin de père et de mère, qui habite le château de la comtesse de Franval, son aïeule, pense à se tuer à cause d'un amour impossible et d'un mariage que la famille lui impose. Clermont, vieux sergent et tuteur d'Hyppolite, réussit à convaincre celui-ci de ne pas se tuer en lui promettant de l'aider à épouser Virginie, la fille qu'Hyppolite aime ; mais, au milieu d'une fête, celui-ci reçoit la lettre par laquelle il apprend à la fois sa ruine financière et le mariage de Virginie. Le jeune homme jette la lettre, s'enferme dans le pavillon et se tire une balle dans la tête. Clermont ramasse la lettre et, ayant compris qu'il s'est agi d'un suicide, se proclame meurtrier de son disciple devant tout le monde afin de garder intact l'honneur de la famille²¹⁹ et demande à être jugé par un tribunal militaire. On l'amène devant le tribunal de Blaye qui le condamne à être fusillé : même si on lui donne plusieurs chances pour revenir sur ses aveux, Clermont persiste à se dire coupable ; heu-

²¹⁶ Sur la filiation entre la littérature « noire » et le mélodrame, voir *Les Origines du mélodrame* d'Eise Carel van Bellen (Urtecht : Kemik et Zoon, 1927).

²¹⁷ « ... il [Pixérécourt] a ainsi habitué l'imagination populaire à la représentation effective de ce que le crime a de plus sanguinaire », note, avec un certain dédain, Ferdinand Brunetière (*Les Époques du théâtre français*, Paris : 1896, p. 347).

²¹⁸ Voir *infra*, ch. II.3.1, « *Valentine, ou la séduction* : un trou sans fond ».

²¹⁹ L'action de la pièce est inspirée par un fait divers qui eut lieu en 1778. À l'époque, le suicide était toujours sévèrement puni par la loi : il n'était pas rare de voir le cadavre du suicidé traîné par les chevaux dans les rues de la ville.

reusement, au dernier moment, arrive une lettre de la comtesse de Franval : celle-ci annonce que son petit-fils a survécu à sa tentative de suicide et demande à récompenser l'acte héroïque de Clermont²²⁰.

Débat

L'acte et la pensée suicidaire d'Hyppolite constituent la faute envers le monde fictionnel et le cercle de base. Ce dernier est à peu près exemplaire : le premier acte a lieu dans le jardin du château ; au fond, on voit des paysans qui « travaillent avec activité » en récoltant la vigne ; au premier plan, Nicette et Beausoleil, deux domestiques, badinent²²¹. Les quatre premières scènes jusqu'à l'apparition d'Hyppolite mettent en place un cercle de base bien ordonné : pour y vivre heureux, il suffit de cultiver son jardin. Toute maladresse, toute injustice peuvent être facilement réparées²²², car ce cercle de base est organisé selon une hiérarchie fondée sur le principe d'honneur personnel : au sommet de cette hiérarchie se trouve Clermont qui représente la figure du père sévère et juste (récurrente dans l'œuvre de Pixérécourt) et qui est garant de l'ordre au sein du cercle. Incarnation de la vertu, il veille littéralement sur cet espace-temps en protégeant l'honneur de son jeune maître ainsi que celui de sa propre famille.

Or, Hyppolite ne vise même pas à s'inscrire dans ce cadre ordonné, ouvert et convivial : il fuit le monde, il cherche la solitude ; avant qu'Hyppolite n'apparaisse sur scène, Clermont le dépeint comme un jeune homme rêveur en proie à une « sombre mélancolie » ; il s'étonne que son jeune maître, malgré ses qualités, malgré son rang, préfère la lecture des ouvrages philosophiques à la société et qu'il nourrisse une « extravagante passion » pour une fille sans bien alors qu'on lui propose d'épouser « une jeune et riche héritière »²²³. Bref, non seulement Hyppolite, qui a tous les traits distinctifs d'un personnage du roman sentimental, n'adhère pas aux valeurs proposées par le cadre social, mais aussi évite la présence de la famille et de son tuteur, tout en méditant le projet de quitter ce monde : quand il apparaît, pour la première fois, dans l'espace scénique, « en déshabillé du matin et tenant un livre »²²⁴, il s'assoit sur un banc pour lire, à voix haute, *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau. En réalité, l'auteur et le nom de l'œuvre ne sont jamais mentionnés dans le texte dramatique, mais le lecteur qui reconnaît la citation s'en verra récompensé : à la fin de la scène, Clermont, qui ferait sans doute un brave voltairien, prend le volume pour le déchirer en maudissant le pauvre Jean-Jacques ; et s'il n'y a pas de traître per-

²²⁰ Compte tenu du fait que les mélodrames examinés sont peu connus, nous avons jugé utile de présenter leurs arguments au sein des chapitres respectifs afin de rendre notre analyse plus facile à suivre.

²²¹ I, 1, p. 3.

²²² Le mélodrame insiste là-dessus, même si ces maladroites sont parfaitement innocentes et se trouvent souvent du côté comique : au cours de l'action, Nicette fait tomber un panier de vignes et un panier d'œufs, puis renverse un pot de crème fraîche. Beausoleil, son bien-aimé, n'hésite pas à réparer rapidement ces petites erreurs.

²²³ I, 4, p. 14.

²²⁴ I, 5, p. 15.

sonnifié dans ce drame, Rousseau pourrait en être un dans la mesure où c'est son œuvre qui inspire au jeune homme des idées mortifères :

HYPPOLITE, *lisant* :

« Chercher son bien et fuir son mal en ce qui n'offense point autrui, c'est le droit de la nature. Quand la vie est un mal pour nous et n'est un bien pour personne, il est donc permis de s'en délivrer. » Certes voilà un argument sans réplique.

CLERMONT, *s'avançant et arrachant le livre qu'il jette loin de lui*

Oui, pour un homme sans principes et sans honneur²²⁵.

Il va de soi que Clermont s'oppose au projet de son maître et qu'il essaie de réintégrer Hyppolite au sein du cercle de base. Dans le système de valeurs en vigueur, le suicide implique le déshonneur qui menace directement le monde fictionnel : le fait d'être déshonoré revient toujours à une mort symbolique bien plus grave que la mort réelle car elle entraîne l'exclusion de la société. De plus, soulignons que Clermont a promis au père d'Hyppolite de veiller à l'honneur de son fils et qu'il ne peut pas manquer à la parole donnée. Le vieux sergent entraîne le jeune homme dans un long débat sur le suicide qui s'avère curieux sur deux plans : plan rhétorique et plan de la lecture. Signalons en outre que c'est le seul débat important sur le suicide que nous avons réussi à repérer dans l'ensemble des mélodrames que nous avons lus (et qui nous rappelle – mais probablement à cause du nom même d'« Hyppolite » même orthographié de la sorte – la troisième scène du premier acte de *Phèdre* où Œnone cherche à persuader sa maîtresse de ne pas quitter la vie).

Sur le plan rhétorique, le débat passe par une argumentation variée : les personnages commencent par avancer des arguments abstraits, pour ainsi dire « philosophiques » ; et si Hyppolite se réfère toujours à Rousseau, Clermont explique, lui, que c'est « avec la logique du cœur et l'éloquence de la probité »²²⁶ qu'il tentera de convaincre son maître. Sur ce plan, Clermont se montre habile : en réponse à l'affirmation d'un droit personnel à disposer de sa vie qu'avance Hyppolite, le vieux sergent rappelle au jeune homme que l'on ne peut pas cesser de vivre tant qu'on n'a pas vécu pour la société. Du coup, Hyppolite abandonne la philosophie en faveur de l'aveu intime ; il quitte la position neutre et prend la parole à la première personne : même si le suicide est un déshonneur aux yeux du monde, le jeune homme ne peut pas continuer à vivre, car le mariage avec mademoiselle Darmincourt rentre en conflit avec son honneur individuel (« [Ce mariage] va réparer vos erreurs et vous redonner le rang que vous devez occuper »²²⁷, fait toutefois remarquer Clermont, sensible à l'ordre social). Il est à noter que face au dernier argument, Clermont reste impuissant ; on ne peut rien opposer, semble-t-il, aux convictions personnelles. Le vieux

²²⁵ *Idem.*

²²⁶ *Ibid.*, p. 16.

²²⁷ *Ibid.*, p. 18.

sergent, désespéré, propose à son maître de le tuer en premier ; or même l'invitation au suicide, qui se révèle, par exemple, dans le théâtre de Shakespeare, un argument puissant, susceptible de modifier le cours de l'action²²⁸, fait surgir un simple « Laissez » de la part d'Hyppolite. Clermont ne trouve comme ultime recours que la malédiction :

... Bourreau de vous-même, assassin de votre famille, vous n'aurez paru dans le monde que pour commettre des crimes. Ah ! plutôt au ciel que vous fussiez mort en naissant²²⁹ !

Hyppolite le chasse alors. Mais son tuteur lui tient tête en se servant des pouvoirs de l'image : c'est à travers l'Imaginaire, qui reste toujours lié à la hiérarchie, que Clermont réussit à convaincre le jeune homme de réintégrer le cercle de base. D'abord, le vieux sergent évoque « l'épouvantable spectacle d'un cadavre ignominieusement trainé sur la claie dans les rues de Bordeaux »²³⁰ qui attend Hyppolite si celui-ci mène à bien son projet ; ensuite, il tire de sa poche la boîte qui contient la croix de Saint-Louis du défunt père d'Hyppolite et l'appuie sur la poitrine du jeune maître :

... écoutez un père qui vous parle par ma voix. Vivez pour faire du bien, pour rendre heureux tout ce qui vous entoure [...] et vous sentirez bientôt que si l'existence n'est rien par elle-même, elle peut devenir un grand bien par le bon emploi qu'on en fait.

HYPOLITE

Ah ! mon ami, tu l'emportes... (*Il se jette au cou de Clermont.*²³¹)

C'est le point culminant du débat : la croix, objet à la fois concret et symbolique, concentre le passé, le présent et le futur en un seul instant dans la mesure où elle permet à Clermont d'emprunter la voix du père défunt pour ouvrir la voie vers l'avenir en supprimant l'idée du suicide ; en outre, c'est sur cette croix que le regard intime du lecteur se focalise : si les détails du débat peuvent s'effacer de sa mémoire, l'image de la croix appuyée sur le cœur du jeune homme y restera gravée d'évidence pour longtemps.

²²⁸ Voir sur ce point *Du couteau à la plume. Le suicide dans la littérature anglaise de la Renaissance (1580–1625)* de Bernard Paulin (Lyon : L'Hermès, 1977). *A priori*, si l'on se réfère à la dialectique du maître et de l'esclave de Hegel, si un personnage invite l'autre à le tuer, il affronte la mort et devient donc maître. Dans la situation décrite, pourtant, l'astuce ne fonctionne pas, probablement du fait que Clermont se trouve en face du suicidaire qui a déjà affronté la mort par la pensée : l'invitation au suicide ne peut donc pas renverser la situation en faveur de Clermont.

²²⁹ I, 5, p. 19.

²³⁰ *Ibid.*, p. 20.

²³¹ *Ibid.*, pp. 20–21.

Toutefois, Hyppolite pose une seule condition avant de donner à Clermont la parole de ne jamais tenter le suicide : il ne devra pas épouser mademoiselle Darmincourt. Le sergent, ravi du consentement de son maître, le lui promet. Le duel se transforme alors en duo : les personnages construisent une version du monde idéalisée où les vœux d'Hyppolite sont comblés, celui-ci épousant Virginie et gagnant sa vie par la peinture. « Nous vivrons comme il vous plaira, pourvu que vous soyez heureux », conclut Clermont²³². Il agit en fin psychologue : Hyppolite désire se tuer parce qu'il a l'horreur aussi bien de sa situation présente que du mariage imposé ; sa version du monde actuelle n'est pas, pour ainsi dire, vivable, et la pensée suicidaire fait office d'écran devant l'angoisse que le personnage éprouve ; ainsi, la version du monde parfaite que les personnages inventent à deux vient remplacer l'écran de la pensée suicidaire.

Cette scène met également en lumière le dialogisme propre au texte dramatique et surtout l'écartèlement de l'espace intime du lecteur que ce dialogisme produit. Dans le débat en question, les adversaires sont égaux : en ce qui concerne l'identification, le lecteur virtuel n'a donc pas de préférence entre deux personnages (ce qui peut être toutefois le cas du lecteur empirique). Si le lecteur virtuel sympathise avec Clermont parce que celui-ci agit dans les intérêts du cercle de base et qu'il s'appuie sur les principes moraux bien lisibles – quoi qu'il arrive, il faut vivre et essayer d'être utile à la société –, Hyppolite emporte l'adhésion du lecteur virtuel par son imperfection ainsi que par son honnêteté : bien que les ouvrages des « maudits philosophes » aient égaré sa pensée et qu'il ne se soucie pas des exigences sociales, il reste toujours fidèle à lui-même, homme d'honneur qui souffre d'une passion impossible.

HYPPOLITE

...c'est l'approche de ce mariage qui me rend la vie odieuse [...] Je ne puis aimer mademoiselle Darmincourt, mon cœur appartient à Virginie. [...] Conçois-tu ce que cette pensée a d'humiliant pour moi ! ma fierté s'en indigne, mon honneur se révolte²³³.

De plus, Hyppolite partage avec le lecteur virtuel son espace intime : à l'inverse de Clermont, dont le discours fait référence aux valeurs universelles, le jeune homme évoque ses propres sentiments et angoisses – il dit « je » et non pas « on », ce qui réduit la distance impliquée par l'identification. Ainsi, au cours de cette scène, le lecteur virtuel épouse, à tour de rôle, les deux points de vue – les deux perspectives – qui n'en restent pas moins conflictuels. Clermont a raison sur le plan général, dans le cadre du cercle de base : le suicide nuit à la famille en nuisant à l'honneur de cette dernière ; de même, le lecteur virtuel aimerait qu'Hyppolite reste en vie car il s'agit d'un personnage sympathique et il craint que Clermont n'arrive pas à le sauver ; pourtant, Hyppolite a raison dans

²³² *Ibid.*, p. 22.

²³³ I, 5, p. 18.

l'optique de son cercle intime²³⁴ : si la vie lui est insupportable, la mort volontaire est effectivement une solution qu'il peut envisager. Toutefois, le compromis auquel les personnages parviennent fait cesser le conflit et permet l'apaisement de l'espace intime du lecteur virtuel. Ce mouvement du conflit à l'apaisement est répété non seulement au niveau des scènes, mais également au niveau de l'œuvre.

Le débat confère également au lecteur virtuel une omniscience relative : le désir suicidaire d'Hyppolite constituant une faute envers le cercle de base, il convient de le garder secret ; il n'y a que Clermont et le lecteur virtuel qui l'apprennent. Cette omniscience devient importante dans la scène du suicide (I, 15) qui n'aurait pas un effet aussi prononcé sur le lecteur virtuel si celui-ci n'avait pas « assisté » à la discussion entre Clermont et Hyppolite ; nous allons jusqu'à avancer que, dans le cas présent, c'est à cette omniscience, à ce décalage informationnel que tient, entre autres, la catharsis.

Suicide « égoïste »

La scène du suicide (I, 15) possède une configuration spatiale propre que l'on retrouve, à quelques modifications près, dans *Valentine ou la séduction* du même auteur. Pendant la scène s'établit, de manière dynamique, un partage de l'espace entre « espace vague » et « espace restreint ». Nous empruntons ces deux termes à Stéphane Lojkin qui définit l'espace restreint comme le lieu de la scène (de l'action scénique), tandis que l'espace vague « indique le réel, à la marge de la scène proprement dite »²³⁵ et voit dans l'articulation de ces deux espaces le fondement même de ce qui constitue une *scène*. C'est donc par l'espace vague que le regard du spectateur – et, en l'occurrence, celui du lecteur virtuel – pénètre dans l'espace restreint. Notons que Stéphane Lojkin applique ces deux notions surtout à la peinture et à la scène de roman : dans un texte théâtral, l'espace scénique est *a priori* le lieu de l'action scénique et constitue ainsi l'espace restreint pour le lecteur-spectateur qui se trouve alors dans l'espace vague ; pourtant, la délimitation spatiale peut s'opérer au sein de l'espace scénique lui-même. Ajoutons que le hors-scène ne peut pas être identifié structurellement à l'espace vague : il s'agit d'un espace à part entière, qui peut lui-même se constituer en espace scénique articulant espace vague et espace restreint ; on peut trouver ce type de configuration notamment dans les récits (de la mort/du suicide) des personnages des tragédies classiques.

²³⁴ Il nous semble par ailleurs qu'il est difficile d'être en faute envers soi-même par sa propre *volonté*, de manière consciente (en revanche, il peut y avoir une erreur intime) : c'est un comportement bizarre que d'enfreindre ses propres principes si l'on n'y est pas forcé par l'autre (c'est potentiellement envisageable pour un adepte du bouddhisme qui vise à se libérer de son *ego*, mais on est loin de ce contexte). Si Hyppolite veut se suicider, c'est qu'il a peur de voir ses principes violés, de voir une partie de lui-même détruite par le mariage auquel on le force.

²³⁵ Lojkin S., *La Scène de roman*, *op.cit.*, pp. 245–246.

Au début de la scène du suicide (rappelons que l'action a lieu dans le jardin du château), dans le kiosque, on voit la Comtesse déjeuner en compagnie d'Hyppolite et du Marquis, père de la fiancée de ce dernier : pendant leur repas, ils assistent à un ballet de paysans qui rappelle l'ambiance idyllique qui régnait au début de l'acte. Une fois le ballet terminé, l'espace commence à se diviser en deux : une lettre arrive pour Hyppolite qui descend du kiosque ; il se retrouve seul au milieu de la scène pour la lire. Par cette lettre, il apprend « un double malheur » : non seulement il est ruiné, mais Virginie, sa bien-aimée, vient de se marier. En proie au désespoir (« ... je suis à jamais perdu !... déshonoré !... »)²³⁶, Hyppolite se retire dans sa chambre située dans le pavillon et ferme la porte de l'intérieur : une double frontière s'établit entre l'espace restreint, que l'on peut considérer dans ce cas comme représentation spatiale du cercle intime, et l'espace vague, qui représente le cercle social. Entre ces deux espaces se trouve Clermont qui désigne le cercle familial.

Le suicide a lieu dans le pavillon. Cet espace est presque impénétrable aux regards : même si l'on voit dedans à travers la croisée, la chambre d'Hyppolite reste hors du champ de vision, c'est une « tache aveugle » dans la représentation. Toutefois, si le regard n'y accède pas, on entend parfaitement tout ce qui s'y passe à condition de se trouver juste à côté de la chambre. Ainsi, Clermont, près de la porte, transmet au lecteur ce qu'il entend :

... Monsieur ! il refuse de répondre... (*Il écoute*). Il se plaint... (*Il prend la lettre qu'il a ramassée, la parcourt et tombe à genoux*). Mon Dieu ! sauvez-le du désespoir.

*Pendant que ceci se passe dans le pavillon, les paysans [...] n'ont pas cessé d'être occupés ; la Comtesse et le Marquis causent entr'eux. On entend un coup de pistolet partir du pavillon, l'effroi est général*²³⁷.

Le coup de pistolet fait mouvoir les frontières entre trois espaces délimités : d'abord, Clermont enfonce la porte de l'appartement pour s'y enfermer à son tour ; ensuite, ce sont les domestiques qui enfoncent de nouveau la porte. De plus, le lieu du suicide est l'aimant qui focalise le regard « public » et attire les personnages :

*Il se forme dans l'instant une ligne de paysans qui, pour voir dans le pavillon, montent sur les degrés du kiosque, et même sur la table et les sièges*²³⁸.

Ainsi, une fois le cercle intime qui formait l'espace restreint disparu, l'espace vague « remplit » le vide : on tente de combler le trou dans la structure du monde fictionnel pour rétablir l'ordre. Clermont, sachant qu'il s'est agi d'un suicide, donc d'une cause de déshonneur, se constitue littéralement lui-même en

²³⁶ I, 15, p. 36.

²³⁷ *Ibid.*, p. 37.

²³⁸ *Idem.*

écran entre le suicidaire et les personnages présents sur scène qui ignorent la nature véritable de l'événement qui vient de se produire : paradoxalement, c'est en s'accusant du meurtre – et en modifiant ainsi le passé récent du monde fictionnel – que le vieux sergent voile la faute d'Hyppolite aux yeux de ceux qui demeurent dans le cercle de base ; pourtant, il lui importe plus de protéger l'honneur de son jeune maître que l'honneur de sa propre famille, car il tient à remplir le serment donné au père de celui-ci. Cela confirme que pour un personnage de mélodrame, l'honneur individuel prévaut sur l'honneur familial ou social, peu importe le prix qu'il doit payer : Clermont s'expose à une mort certaine, en demandant lui-même son châtimement. Même s'il a des motifs personnels pour agir de la sorte, c'est tout de même un sacrifice ; par son acte, Clermont protège le cercle de base – et le monde fictionnel en général – de la déformation par la mort volontaire.

Inquiétude, espoir

Quel effet cette scène peut-elle avoir sur le lecteur virtuel ? Grâce à sa position omnisciente, il comprend, dès qu'Hyppolite se retire dans le pavillon, que cela va se terminer par la mort du jeune homme. Bien qu'il espère que le suicide ne se produira pas et que Clermont arrivera à le sauver, il ignore laquelle des deux versions de monde se mettra en place. Une oscillation perpétuelle entre l'inquiétude et l'espoir se met donc en œuvre : pour la scène en question, le lecteur virtuel appréhende le suicide d'Hyppolite et espère en même temps que ce dernier n'aura pas lieu. Ajoutons de même que l'espoir du lecteur s'avère être un phénomène complètement irrationnel : même si tous les fils d'intrigue convergent vers une fin violente, on espère toujours que l'auteur sauvera ses personnages²³⁹, à condition bien entendu qu'il les ait rendus dignes de compassion et qu'il ait su alimenter l'espoir du lecteur. Si le lecteur virtuel du *Suicide...* peut espérer la survie d'Hyppolite, c'est que Clermont se trouve à proximité, tout en sachant que le jeune homme ne s'est pas enfermé dans la chambre pour des raisons innocentes.

De plus, le lecteur virtuel du *Suicide...* se trouve dans une position de voyeur impuissant : capable d'observer tous les espaces à la fois, il voit l'indifférence totale et frappante des représentants du cercle social (celle des paysans, celle de la Comtesse et du Marquis en train de bavarder comme si de rien n'était) envers le drame intime, sinon familial qui se déroule dans le pavillon ; il voit également le désarroi de Clermont ; et, à même de tout voir, il ne peut pourtant pas intervenir.

La scène du suicide est aussi la première scène de la pièce qui met véritablement en action l'imaginaire du lecteur virtuel : la délimitation et la disparition de l'espace restreint au sein de l'espace vague que l'on vient de décrire mettent le monde fictionnel, et donc la scène intime du lecteur virtuel en mou-

²³⁹ Paradoxalement, sur le plan empirique de la lecture, cet espoir ne disparaît pas même en relisant pour une énième fois une œuvre au dénouement tragique : comme si l'intrigue pouvait effectivement changer son cours...

vement ; de plus, l'acte suicidaire constitue un vide, une effraction du Réel au sein de cette scène. C'est un événement qui ébranle l'imaginaire du lecteur virtuel et le fascine quoique le suicide soit écarté de son champ de vision : aucune indication, hormis le coup de pistolet, ne lui est donnée sur ce plan, et pourtant le lecteur virtuel sait parfaitement que le suicide a eu lieu ; le pavillon constitue ainsi le support de la pulsion scopique : recelant la mort, il focalise les regards – ceux des personnages, mais aussi le regard intime du lecteur virtuel.

Jusqu'à ce que Clermont sorte du pavillon, le lecteur virtuel peut encore espérer qu'Hyppolite ait manqué son coup, mais l'apparition du sergent déçoit d'emblée ses attentes : la description physique du personnage laisse deviner que Clermont n'apporte pas de bonnes nouvelles. Spatialement, le message de la mort arrive au lecteur virtuel de l'autre côté de l'écran : Clermont apparaît derrière la croisée du pavillon et annonce la nouvelle avant de descendre dans l'espace vague.

CLERMONT, *vu à travers la croisée du pavillon. Il est pâle, défait [...]*

Il est mort ! [...] ... cette famille respectable serait déshonorée !... Non, non... plutôt mourir. Je l'ai promis à son père, remplissons mon serment. (*Eperdu, il ouvre la porte du pavillon et se précipite dans le jardin.*) Madame la Comtesse, Monsieur le Major, punissez-moi ; je suis un misérable²⁴⁰.

Ayant appris la mort d'Hyppolite, le lecteur virtuel est délivré de son inquiétude (on voit donc comment une *scène* peut évacuer, ne serait-ce que partiellement, la tension dramatique) ; mais il ne l'est pas pour longtemps. Clermont s'accuse en effet du meurtre de son maître et demande à être immédiatement jugé. D'autres personnages sont frappés par cet aveu même s'ils doutent de la culpabilité de Clermont ; or le lecteur virtuel *sait* que celui-ci est innocent. En plus de la pitié pour Hyppolite et pour Clermont, une nouvelle inquiétude se fait jour dans son espace intime : bien que Clermont se sacrifie pour éviter le déshonneur d'Hyppolite, et qu'en cela, il suscite de l'admiration, sa mort sera en tout état de cause injuste ; et l'injustice contreviendra à l'ordre du monde fictionnel (où Clermont avait toute sa place) tout en menaçant d'en démanteler les fondements. Ainsi, le suicide d'Hyppolite produit une sorte de *double bind* : soit Hyppolite est déshonoré, soit Clermont est injustement accusé ; le lecteur virtuel s'inquiète donc pour Clermont (et, probablement, de l'ordre du monde fictionnel en général), mais tant que le personnage n'est pas mort, il peut toujours espérer le voir survivre.

La scène du suicide se révèle donc comme la scène-clé du texte dramatique en question. Il s'agit du nœud : la faute est commise et aussitôt voilée par le secret dont seuls le lecteur virtuel et Clermont détiennent la clé. Mais c'est également une scène véritablement dynamique au niveau imaginaire ; du côté émotionnel, le lecteur virtuel éprouve simultanément de l'inquiétude, de l'admiration et de la pitié pour les protagonistes, mais il est encore loin de la catharsis.

²⁴⁰ I,15, p. 38.

Secret du sacrifice

Le second acte a lieu sur une place d'armes dans la citadelle de Blaye. L'action se noue, bien évidemment, autour du secret de Clermont. Notons que le secret, dans ce cas, modifie le monde fictionnel au même titre que la faute ou l'erreur : le personnage qui l'instaure crée une version de monde « faussée » qui peut se plaquer, temporellement, sur le passé ou sur le présent en déformant les événements constitutifs²⁴¹. Le lecteur virtuel, en apercevant ce dédoublement du monde fictionnel, se met à désirer la restitution de la vérité ; en même temps, il prend un certain plaisir à observer le dédoublement du monde.

Par ailleurs, les autres personnages refusent de croire à un changement trop soudain du caractère de Clermont, « modèle de toutes les vertus »²⁴². Ils mènent donc une sorte de contre-action pour lui arracher un aveu : Marianne, sa sœur, convaincue que la pâleur de Clermont « n'est pas celle d'un meurtrier »²⁴³, essaie de le persuader de changer d'avis et de lui dire toute la vérité ; le Marquis, qui est aussi le major du régiment ancien de Clermont, lui propose, à plusieurs reprises, de dénoncer sa culpabilité, mais le sergent s'obstine à répéter qu'il n'a rien à lui dire. Par ailleurs, même la lettre adressée à Hyppolite, tombée par hasard de la poche de Clermont et ramassée par Marianne, qui permet à la sœur du sergent de rétablir la nature véritable de l'événement suicidaire (« ...[Clermont] s'est sacrifié pour sauver un nom respectable de l'infamie dont il allait être couvert »)²⁴⁴, même cette lettre n'est pas en mesure de changer le cours de l'intrigue. Pour la justice militaire, la lettre est un argument trop faible, bien que vraisemblable, et Clermont ne veut rien avouer ; il est donc condamné à être fusillé. Toutes ces péripéties contribuent à préserver le suspense, à maintenir la tension chez le lecteur virtuel : les cercles familial et social lui offrent des lueurs d'espoir, tandis que Clermont par son comportement fait succéder l'inquiétude à l'espoir du lecteur virtuel.

Il est curieux de noter que Clermont se révèle un personnage ambigu : modèle de vertu et « l'plus brave homme des hommes » selon Beausoleil²⁴⁵, il est toutefois loin d'être parfait ; par son obstination à tenir la parole donnée, il expose sa propre famille au déshonneur. *A priori*, son sacrifice s'apparente bel et bien au suicide égoïste d'Hyppolite. Si celui-ci se tue pour ne pas se trahir, Clermont fait la même chose : la différence principale est que l'objet de sa parole d'honneur lui est extérieur et non pas intérieur, comme c'est le cas d'Hyppolite. Le lecteur virtuel devrait, à la fois, admirer le vieux sergent pour sa fermeté et se demander si son comportement est tout à fait noble ; cette imperfection du caractère est par ailleurs nécessaire pour la catharsis et, partant, elle laisse une marge d'identification plus importante à un lecteur empirique :

²⁴¹ Ou bien sur l'avenir, ce qui est plus rare : il s'agit alors des promesses dont le personnage (le plus souvent le traître) sait d'emblée qu'il ne les tiendra pas.

²⁴² II, 3, p. 47.

²⁴³ II, 4, p. 49.

²⁴⁴ II, 9, p. 57.

²⁴⁵ II, 13, p. 62.

tout comme il est difficile de s'apitoyer sur un personnage idéal, il est difficile de se rapprocher de lui si l'on n'est pas parfait soi-même.

Le secret de Clermont n'est découvert que dans la scène finale, celle du sacrifice raté. Du côté spatial, la scène se partage de nouveau entre l'espace vague et l'espace restreint : huit grenadiers sur l'esplanade visent Clermont qui « présente noblement sa poitrine » en silence²⁴⁶. Notons que le sacrifice, acte noble, peut s'offrir aisément au regard public. Il s'agit du point culminant de la pièce. Pour le lecteur virtuel qui ignore toujours le dénouement, c'est le point de bifurcation décisif : si Clermont est fusillé, le monde fictionnel, comme on l'a vu plus haut, sera défiguré par l'injustice. Cette version du monde est par ailleurs plus probable : seul un hasard heureux pourrait sauver le protagoniste. L'inquiétude du lecteur virtuel, mêlée à l'admiration et à la pitié, atteint son apogée pour être aussitôt chassée par une sorte de *deus ex machina*. Marianne entre sur scène en criant pour surprendre l'exécution ; elle apporte la lettre de la part de la Comtesse de Franval :

... Mon fils m'est rendu ; on me répond de sa vie. Je sais tout : au lieu d'un crime à punir, nous avons à récompenser un acte d'héroïsme. Renvoyez-moi Clermont, il me tarde de presser sur mon cœur un ami que sa belle action place au rang des hommes les plus recommandables de son siècle²⁴⁷.

Par ailleurs, le secret de Clermont, qui n'en est un, depuis un certain temps, que du point de vue judiciaire, est maintenant dévoilé de manière « officielle ». Le public remplit la place d'armes et s'empresse autour de Clermont, l'espace vague s'abolissant pour ainsi dire dans l'espace restreint ; le Marquis promet au sergent de demander pour lui au Roi « le brevet d'officier [...] et la croix de Saint-Louis », ce qui, pour ainsi dire, hausse Clermont au statut du père d'Hyppolite sur le plan du Symbolique. La toile tombe sur ce tableau. Ainsi, la dernière scène ramène le monde fictionnel à son état initial d'idylle : le suicide d'Hyppolite raté, sa faute envers le cercle de base n'a donc pas été fatale, le « trou » est comblé ; en conséquence, Clermont n'a plus besoin de garder le secret qui se transforme en un acte d'honneur célébré par l'ensemble des personnages et le vieux sergent redevient un homme « recommandable ». Le lecteur virtuel, quant à lui, est délivré de son inquiétude ; la tension dramatique se résout ; son espace intime est purifié du trouble ; il peut enfin se délecter du bonheur qu'éprouvent les personnages et admirer, à juste titre, l'audace de Clermont : la reconstitution du cercle de base évacue la pitié et fait croître l'admiration envers le protagoniste, tout en procurant au lecteur virtuel une satisfaction méritée.

Ouvrons ici une parenthèse pour détailler davantage la question de la catharsis mélodramatique et postuler que le mélodrame (surtout le mélodrame classique) se fonde souvent non seulement sur une sorte de catharsis « larmoyante », mais aussi sur une catharsis « plaisante » qu'il serait possible

²⁴⁶ II, 14, p. 62.

²⁴⁷ II, 15, p. 63.

d'opposer, sur un certain plan, à la catharsis « jouissive ». Nous nous inspirons sur ce point, de manière assez libre, du *Plaisir du texte* de Roland Barthes. Dans l'ouvrage en question, Barthes distingue notamment entre le texte de plaisir, « celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture » et le texte de jouissance, « celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage »²⁴⁸. Entre le texte de plaisir et le texte de jouissance se met alors en place le même rapport qu'entre le *studium* et le *punctum*, deux concepts que Barthes développe ultérieurement dans *La Chambre claire* (cette fois-ci à propos de la photographie) et que nous avons évoqués dans la partie précédente ; sur un autre plan, c'est le rapport entre le plein et le vide, entre le Symbolique, l'Imaginaire et le Réel qui est ici en œuvre. Le mélodrame, on l'a vu à propos du *Suicide*, et l'on s'en persuadera à la lecture de la suite de cette partie, tend toujours à évacuer le vide en le remplissant et en abolissant, au passage, toute sorte de frontières : la foule envahit le pavillon, lieu du suicide, tout comme elle vient féliciter le héros ; à l'inverse d'un héros mythologique et/ou tragique, qui, de par son statut même, reste toujours en marge de la société, un héros mélodramatique est chaleureusement accueilli et intégré au sein du cercle familial et social au dénouement : l'admiration donne lieu à la réunion dont le monde fictionnel a besoin pour revenir à son état idéal, celui de la plénitude ; et cette image peut également faire verser des larmes, mais cette fois-ci des larmes de bonheur, allant de pair avec un certain soulagement. Ces larmes de plénitude et d'admiration donneraient alors lieu à une catharsis « plaisante », tandis qu'une catharsis « jouissive », lié à « un état de perte », voire à une rupture dans le tissu fictionnel de la pièce par laquelle le Réel entre en jeu, reste fondée sur une pitié-compassion « pure », impliquant, pour la plupart, la crainte que le lecteur virtuel éprouve par le biais de l'identification. La catharsis que met en jeu *Le Suicide*... est alors une catharsis « plaisante », qui « contente, emplit et donne de l'euphorie » tout en supprimant la tension cathartique (crainte/pitié) et en résolvant la tension dramatique à travers la réalisation de l'espoir du lecteur virtuel.

Le monde fictionnel est alors reconstitué ; et, nous semble-t-il, la catharsis « plaisante » n'est possible que dans le cas de la reconstitution du monde. D'ailleurs, *stricto sensu*, ce n'est pas le sacrifice de Clermont qui reconstitue le monde, d'autant plus qu'il ne s'accomplit pas, mais la Providence (ou le hasard) qui mue le suicide d'Hyppolite en suicide raté : une faute grave devient pardonnable. Toutefois, il est à noter que l'acte de Clermont, c'est-à-dire l'intention sacrificielle permet au monde fictionnel de subsister : le secret de Clermont est un secret noble. Dans d'autres cas qui nous intéressent au sein de ce sous-chapitre, il s'agit des secrets du traître ; et, étant donné que l'on passe, avec *La*

²⁴⁸ Barthes R., *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973, pp. 22-23.

Nuit du meurtre, du mélodrame classique au mélodrame romantique, le caractère du traître est souvent ambigu...

2.2. *La Nuit du meurtre*²⁴⁹, ou « le monde va changer de base »

... Je l'ai voulu... il le faut... Ces deux paroles doivent résumer mon existence !... mugisse la tempête... sortent des tombeaux ceux que j'y ai plongés... [...] Je le veux, je le veux²⁵⁰ !...

La Nuit du meurtre d'Albert Thierry (1811–1866)²⁵¹ et de Fabrice Labrousse (1806–1876)²⁵², représenté pour la première fois en 1839, n'est pas un mélodrame « à l'eau de rose », comme son titre même l'indique. « C'est une pièce de sang et de larmes, de souffrances et de tortures », écrit le *Journal des beaux-arts et de la littérature*²⁵³, tandis que *Le Figaro* s'indigne : « De tels drames ne s'analysent pas ; c'est bien assez de les voir représenter, sans qu'on soit encore condamné à relater de semblables faits »²⁵⁴. En fait, le spectacle qui s'offrait autrefois au regard du public aurait dû être violent : en plus du suicide sanglant du dernier acte, on y compte deux meurtres qui se font sur scène²⁵⁵. L'action prend place à la fin du XVIII^e siècle, englobant la période du 1789 à 1794. Il ne s'agit pas pour autant d'un mélodrame historique, même si le cadre révolutionnaire influe sur les événements ; *La Nuit du meurtre* est un mélodrame familial et « très-romantique ». Observons par ailleurs que si le mélodrame classique semble éviter le suicide accompli, le mélodrame romantique (ainsi que le mélodrame diversifié) l'utilise volontiers en tant que dénouement : dans le mélo-

²⁴⁹ Albert (Thierry A.), Labrousse F., *La Nuit du meurtre* in *Magasin théâtral*, 1839.

²⁵⁰ V, 6, p. 39.

²⁵¹ Auteur et acteur dramatique français né à Reims et connu sous le nom d'Albert, Thierry, après être passé par le commerce, débute sa carrière artistique en 1830 à l'Odéon dont il est nommé le régisseur général en 1853. Il écrit beaucoup pour le théâtre, principalement en collaboration avec Fabrice Labrousse ; parmi leurs œuvres les plus connues, *Dictionnaire universel des contemporains* (Paris : Hachette, 1858) cite, entre autres, *Prêtez-moi cinq francs* (1834), *Le Corsaire noir* (1837), *Bonaparte* (1850) et *Le Drapeau d'honneur* (1855).

²⁵² Auteur dramatique français né à Cahors, Labrousse débute dans les lettres comme rédacteur et éditeur des *Annales du théâtre* (1833), puis continue sa carrière dramatique en collaborant avec Albert Thierry et Ferdinand Laloue. Il est auteur d'une cinquantaine de pièces de théâtre parmi lesquelles, en plus de *La Nuit du meurtre*, on peut citer *Fleurette* (1833), *Le Chien des Pyrénées* (1842), *Un enfant du peuple* (1847) et *Rome* (1849), défendu par les pouvoirs à la quatrième représentation. Labrousse contribue également au répertoire du Cirque en écrivant des ouvrages dans le genre militaire. (*Le Dictionnaire universel des contemporains...*, op.cit.)

²⁵³ *Journal de beaux-arts et de la littérature*, 10 août 1839.

²⁵⁴ *Le Figaro*, 8 août 1839.

²⁵⁵ Notons par curiosité qu'en 1895, *L'Orchestre* considère simplement que l'intrigue de *La Nuit du meurtre* remonté au théâtre des Batignoles est « un peu sombre, mais toujours intéressante ». (*L'Orchestre : revue quotidienne des théâtres*, n° du 27 août au 3 septembre, Paris : 1895).

drame tardif, apparemment sous l'influence du drame romantique, la violence gagne un terrain de plus en plus important.

Launay, riche propriétaire et veuf, pense à marier sa fille unique, Marie, à Arthur, fils de son bon ami de Saint-Valry. Les jeunes s'aiment ; or, Romuald, médecin de campagne excessivement ambitieux, avide de s'emparer de la fortune de Launay, désire également épouser sa fille. Il révèle donc à Launay que l'épouse défunte de celui-ci le trompait avec de Saint-Valry. Dans un accès de rage, Launay tue son ami (I). Le mariage entre les jeunes est impossible ; pourtant, pendant que Launay est parti en voyage avec Romuald, témoin unique du meurtre, Marie donne le jour à un enfant illégitime qu'elle doit cacher. Launay revient ; il promet à Romuald la main de Marie et lui remet le contrat de mariage. Marie avoue à son père qu'elle a un enfant ; Launay la maudit. Marie perd la raison. Launay, épuisé, se trouve au seuil de la mort ; Romuald en profite pour l'empoisonner (II). Arthur est obligé de s'enfuir avec l'enfant ; quand il revient dans l'ancienne demeure des Launay, Romuald, devenu entre-temps « citoyen commissaire », le fait jeter en prison (III). Jérôme, domestique de Launay, qui doute depuis longtemps de l'honnêteté de Romuald, aide Arthur à s'enfuir de la prison et le suit (IV). Romuald réussit à guérir la folie de Marie ; en la menaçant de la mort de son enfant, il lui arrache son consentement pour le mariage. Les vœux de Romuald sont comblés, mais il n'est pas satisfait. Lorsque Jérôme amène sur scène les soldats de la Convention pour arrêter Romuald dont les crimes sont désormais connus par tout le monde, celui-ci se tue (V).

Le cercle de base, que l'on présente au lecteur virtuel dans l'exposition, est donc le cercle familial où règne une ambiance paisible malgré la Révolution qui se déroule en fond d'intrigue : le désordre révolutionnaire ne touche pas l'ordre familial. Launay, ancien soldat, homme sévère, obéit néanmoins facilement à Marie, portrait craché de sa mère que Launay vénère toujours. L'image de la mère, idéalisée, est par ailleurs toujours présente au sein de la famille. Marie, quant à elle, s'avère l'incarnation de la beauté, de la bonté et de toutes les vertus imaginables ; on l'admire, on l'aime. De même, Arthur, son amoureux, est un homme noble et vaillant. Ainsi l'avenir s'annonce radieux : visiblement, rien ne pourrait le perturber.

Traître ambitieux

Les fondements du cercle familial ne sont guère solides pour autant : il repose notamment sur l'illusion et sur le secret que Romuald – le traître – dévoile pour mettre en scène sa propre version du monde fictionnel. Notons d'emblée qu'à l'inverse d'autres personnages de la pièce, le traître est doté d'un espace intime particulièrement élaboré qu'il n'hésite pas à exposer sur scène dans de nombreux monologues²⁵⁶. Médecin de campagne, homme intelligent, Romuald n'est pas satisfait de son existence et rêve d'un avenir glorieux :

²⁵⁶ Du cercle familial, il n'y a que Jérôme, vieux domestique, qui reste sur scène pour monologuer : toutefois, ses monologues ont pour fonction de narrer les événements passés entre deux actes ; ils s'ouvrent sur l'extérieur et non pas sur l'intérieur.

... et je sens que des rêves d'ambition emportent mon esprit sur leurs ailes de feu !.. L'air me manque dans cet espace étroit où la destinée m'emprisonne. [...]
Depuis de longues années je me débats dans cette chétive existence comme un damné sous le fouet des furies²⁵⁷ !...

Le langage de Romuald est imageant et pathétique ; son discours ressemble, en fait, à celui d'un personnage romantique (comment ne pas se souvenir par ailleurs du « j'étouffe dans l'univers » de Rousseau, précurseur du romantisme) ; à la rigueur, on pourrait sympathiser avec lui, si sa visée n'était pas trop pragmatique (le pouvoir vs la liberté) et si pour lui, la fin ne justifiait pas parfaitement les moyens : de ce point de vue, Romuald se révèle un traître classique qui, selon Anne Ubersfeld, « veut tout, non seulement la jolie et innocente héroïne, mais surtout le pouvoir, et d'abord l'argent »²⁵⁸. Afin d'atteindre son objectif, il prévoit d'épouser Marie, qui est une fille « bien riche » ; pour ce faire, il lui faut « rendre tout lien impossible » entre les familles des Launay et des Saint-Valry : et comme Romuald menace l'idylle du cercle de base, le lecteur virtuel ne peut éprouver envers lui qu'une sorte d'antipathie. La figure du traître contribue ainsi à l'écartèlement de l'espace intime du lecteur virtuel : l'exposition de l'espace intime devrait créer des liens d'identification plus solides avec le personnage ; or il s'agit d'un personnage auquel il est difficile de s'identifier autrement que par l'ironie ou de manière négative.

Traître, Romuald manipule parfaitement les secrets et la vérité : c'est la révélation d'un ancien secret qui lui permet de miner le cercle de base et de commencer à construire sa propre version du monde fictionnel. Les personnages vertueux ont par ailleurs du mal à vivre selon la modalité du secret qui contredit leurs principes : même lorsque pour eux, accepter le secret du traître est la seule possibilité de survivre, ils préfèrent souvent mourir. C'est pour cela également que le dévoilement du secret est la condition nécessaire pour la reconstitution du monde fictionnel mélodramatique. Par conséquent, dans un tel monde – à l'inverse, par exemple, d'un monde tragique –, le pouvoir véritable appartient, généralement, non pas à celui qui ose affronter la mort, mais à celui qui peut agir dans l'obscurité sans éprouver de remords. Afin de mener à bien son projet, le traître doit garder secrètes non seulement ses actions, mais aussi sa nature véritable : pendant les premiers actes, seul le lecteur virtuel connaît la scélératesse de Romuald. D'une certaine manière, c'est Romuald en personne ou son cercle intime qui constitue la faute envers le monde fictionnel ; et le dévoilement du secret devrait revenir à l'élimination du personnage.

Pour écarter tout soupçon, Romuald confère à Pierre le maçon le petit coffret contenant les lettres d'amour que de Saint-Valry avait envoyé à la femme de Launay ; il lui demande de ramener le coffret à son maître pour lui dire qu'il l'a trouvé dans une des embrasures de la cheminée (I, 13). Pierre s'exécute ; Lau-

²⁵⁷ I, 12, p. 6.

²⁵⁸ Ubersfeld A., « Mélodrame » in *Encyclopedia Universalis [en ligne]*. Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/melodrame/>, consulté le 24 février 2016.

nay, découvrant le contenu de la boîte, s'empporte dans un accès de rage (I, 21) et tue de Saint-Valry qui arrive sur scène (I, 22). Temporellement, l'acte de Romuald exerce sur le cercle de base une influence globale : il démantèle le passé idéalisé auquel Launay tenait tant, en rendant impossible l'avenir heureux qui avait été prévu pour la famille et en mettant le cercle de base à la merci du traître qui, métaphoriquement parlant, s'insinue dans le vide laissé par l'assassinat brutal de Saint-Valry.

Observons au passage que la scène du meurtre met de nouveau en évidence le fait que l'invitation au suicide fonctionne mal dans le cadre mélodramatique. Lorsque Launay convoque son ami en duel pour pouvoir se venger, celui-ci refuse de se battre : « S'il vous faut du sang à tout prix, voici ma poitrine... frappez...²⁵⁹ » Il n'est pas rare, comme nous l'avons mentionné, que l'invitation au suicide, terrible par son essence, puisqu'elle rend l'autre directement responsable de la vie de la personne²⁶⁰, fasse reculer l'interlocuteur pour pouvoir réfléchir sur la situation ; or, Launay, furieux, continue à insister : « Tu te battras ! » et, quand de Saint-Valry lui répond « Jamais ! », s'apprêtant à quitter la scène, Launay le frappe de son épée. Ce n'est qu'alors que Launay se rend compte de la nature ignoble de son acte : de Saint-Valry « ne s'est pas défendu », résume Romuald qui arrive sur scène à l'instant même. En d'autres termes, par son acte meurtrier, Launay viole le code d'honneur, en concrétisant, de plus, l'invitation au suicide qui, en tant qu'acte discursif, suppose toutefois rarement l'exécution de l'acte qu'elle réclame. Par conséquent, Launay ébrèche le réseau constitutif du monde fictionnel ; et c'est grâce à ce meurtre que Romuald peut commencer à le transformer à sa guise, car désormais ce n'est plus l'idéal, mais le secret qui sert de fondement au cercle de base. Notons que dans la version du monde du traître, le suicide d'honneur n'a plus de sens, car on peut toujours inventer des chemins pour contourner les infractions aux règles de l'honneur : ainsi, Romuald arrache l'épée de la main de Launay prêt à se tuer, en lui disant que même s'il se suicide, le déshonneur retombera sur Marie, et qu'il faut, en revanche, chercher à cacher le crime²⁶¹.

Si le lecteur virtuel, à la lecture de cette scène, ne prend pas Launay en horreur, c'est toujours grâce à l'omniscience : il sait que Launay n'est pas responsable de cet acte, car Romuald en est la cause première. C'est aussi grâce à l'omniscience que la scène du meurtre devient cathartique au sens premier, tragique, de ce terme : le lecteur virtuel éprouve de la pitié envers le personnage ; de plus, l'acte de Launay est terrible puisque commis en aveugle. En effet, d'une part, le personnage est aveuglé par la fureur ; de l'autre, il n'est pas conscient de l'influence sous-jacente de Romuald qui, dans ce cas, se présente en tant que Fatalité à la face humaine : de manière figurée, il est la divinité qui

²⁵⁹ I, 22, p. 11.

²⁶⁰ De ce point de vue, éthiquement, il est plus commode de tuer l'autre en duel, parce que les chances de survie sont *a priori* égales.

²⁶¹ Le même procédé se met en place dans *Valentine* de Pixérécourt où la seule possibilité pour la survie de la protagoniste est, en fait, de se mettre à exister selon les lois du traître.

tire les fils des événements, mais dont les personnages ignorent les intentions véritables. Du coup, Launay perd sa liberté : dans ses actions, il est guidé par le scélérat.

La scène de la malédiction

La version du monde de Romuald s'installe progressivement du premier acte jusqu'à la fin de l'action, ce qui est censé enlever quasiment tout espoir au lecteur virtuel. Par ailleurs, en examinant les événements de *La Nuit du meurtre* qui « font scène » au sens de la critique des dispositifs, on se rend compte qu'ils traduisent, peu ou prou, les étapes clé de la constitution de la version du monde du traître, tout en favorisant l'augmentation de l'inquiétude du lecteur virtuel : les *scènes* éliminent notamment certaines versions du monde fictionnel, c'est-à-dire certaines possibilités de reconstitution du cercle de base. Ainsi la scène de la malédiction paternelle (II, 13–14²⁶²), où Launay maudit Marie après avoir appris que sa fille avait mis au monde un enfant illégitime (l'effet de la malédiction, qui correspond à une forme d'assassinat symbolique, est démesuré : Marie s'évanouit, puis devient folle) : il devient évident que l'union heureuse de Marie et Arthur est impossible ; de plus, Romuald qui assiste à cette scène, ayant peur que Launay ne pardonne à sa fille, l'empoisonne, en supprimant définitivement la possibilité de la reconstitution plus ou moins paisible de la famille. Dans le même temps, comme Launay vient de lui confier la tutelle de Marie, tous les chemins lui sont ouverts pour s'emparer de la jeune femme, et ceci d'autant plus que Marie perd la raison.

Pour le lecteur virtuel, toujours grâce au fait qu'il détient l'ensemble des secrets du monde fictionnel, cette scène est particulièrement attirante et inquiétante à la fois : en voyant des deux côtés de l'écran, il désire que Marie révèle son secret, mais en même temps, il appréhende les conséquences de cette révélation. De plus, l'Imaginaire commence à se mettre en branle : en fond sonore, un orage puissant accompagne l'action ; la sueur froide tombe en gouttes du front de Romuald et la dernière scène de l'acte se mue en tableau : Romuald montre à Arthur le parchemin lui assurant la tutelle de Marie ; la fille se trouve à côté du cadavre de son père. Le groupe quasi immobile que forment ces quatre personnages fait par ailleurs *coexister*, en un seul instant, la famille réunie mais aussi l'impossibilité de cette réunion : Launay est mort, Marie est folle et l'enfant est absent.

*Elle pose sa tête sur les genoux de son père, et s'endort en faisant simulacre de bercer son enfant*²⁶³.

²⁶² Formellement, il y a deux scènes, mais du point de vue de la causalité des événements, elles constituent un ensemble, exposant les prémisses de la malédiction, la malédiction elle-même et ses conséquences. Il n'est pas rare que la scène dans l'acception de la critique des dispositifs englobe plusieurs scènes dramatiques.

²⁶³ II, 14, p. 20.

Sur ce point, nous aimerions postuler que la *scène* mélodramatique (ainsi que « l'effet de scène ») peut se fonder sur l'omniscience du lecteur : si elle donne à voir « au-delà de ce qui est montré »²⁶⁴, c'est à condition de savoir au-delà de ce qui est dit. Le secret, en cet instant, « redevient secret » par la présence du ou des personnages qui l'ignorent : cette présence permet au lecteur virtuel de se rappeler que l'information qu'il détient n'est pas ordinaire et que sa révélation peut avoir des conséquences néfastes. Ainsi, en plus de se déployer au niveau de l'Imaginaire, la *scène* se construit autour d'un événement qui limite les possibilités de l'intrigue en effaçant certaines versions du monde et en faisant basculer le lecteur virtuel – le plus souvent – dans l'inquiétude²⁶⁵ ; dans la perspective de la théorie des mondes possibles, la *scène* (mélodramatique) peut donc également être considérée en tant que point de bifurcation.

Le dernier coup

Il va sans dire qu'entre le nœud et le dénouement, les protagonistes cherchent, coûte que coûte, à reconstituer le cercle de base : même si le père est mort, on peut toujours faire renaître la famille (et relier deux familles désunies par le traître) en réunissant, de manière légitime, Arthur, Marie et leur enfant²⁶⁶. Curieusement, ils ne commencent à douter de la véritable nature de Romuald qu'après la mort de Launay : Jérôme, son domestique, à qui cette mort paraît trop brutale, va jusqu'à exhumer le cadavre de son maître pour y retrouver des traces de poison ; et les derniers soupçons se dissipent lorsque Romuald, devenu commissaire, fait emprisonner Arthur qui est revenu chez les Launay. La contre-action des protagonistes, qui ressuscite l'espoir du lecteur virtuel, n'est pourtant pas possible dans l'espace-temps dominé par le traître, au sein de sa version du monde où il possède, entre autres, un pouvoir politique non négligeable : afin de sauver Marie, les personnages sont obligés de s'en éloigner. Même si la dernière scène de l'acte IV se termine par les cris du peuple « À bas Romuald », l'acte V nous fait voir le traître, à qui « la Convention [...] a donné des pouvoirs illimités »²⁶⁷, tranquillement assis dans son cabinet. Et effectivement, il ne manque pas de manifester son pouvoir en modifiant, une fois de plus, la vérité : entre-temps, Marie a recouvré la raison, mais non pas la mémoire ; Romuald lui fait donc croire qu'Arthur est mort et que l'on réclame maintenant son fils pour tuer l'enfant de l'ennemi du peuple (V, 4). L'unique moyen pour le sauver est de signer le contrat de mariage. Marie semble hésiter ; alors, Romuald ouvre la porte donnant dans la chambre hors scène :

²⁶⁴ Rykner A., « Scène » in *Les Mots du théâtre, op.cit.*, p. 99.

²⁶⁵ Dans notre corpus, les *scènes* qui font naître un nouvel espoir sont rares et se situent le plus souvent au dénouement.

²⁶⁶ Sur ce point, observons que pour être reconstitué, le cercle de base doit pouvoir s'inscrire au sein de l'ordre (moral et législatif) en vigueur.

²⁶⁷ V, 1, p. 36.

ROMUALD, *revenant à Marie et la faisant regarder dans la chambre*
Marie... regardez votre enfant... ils l'emmènent...

MARIE, *jetant un cri déchirant*
Ah ! arrêtez... arrêtez !... [...] J'ai signé, sauvez-le... je suis votre femme²⁶⁸ !...

Notons qu'une fois de plus, l'image, même invisible (ou surtout invisible) dans l'espace scénique s'avère, sur le plan d'argumentation, plus puissant que la parole. Les vœux de Romuald sont enfin comblés : Marie vient de signer le contrat, ce qui veut dire qu'il a parfaitement réussi à remplacer le cercle de base ancien par sa version du monde –, et ce surtout en modifiant le passé de ce cercle ; chez le lecteur virtuel, cette *scène*, construite autour de l'image terrible de l'enfant que l'on emmène vers la mort, porte l'inquiétude à son comble – le seul espoir qui lui reste, c'est le retour d'Arthur.

Tyran mélancolique

Toutefois, pour un tyran, Romuald s'adonne trop à la réflexion²⁶⁹. Ses monologues sont centrés sur l'image du chemin : lorsque la « route ardue que les hommes appellent l'honneur » ne lui convient pas, c'est « dans la voie du mal » qu'il s'engage, en marchant « toujours [...] sans crainte et sans remords » pour trouver son bonheur²⁷⁰ ; néanmoins, arrivé au bout de la route, il découvre qu'elle est « toute hérissée d'aspérités »²⁷¹. Seul dans son cabinet, Romuald jette un regard introspectif pour retrouver au fond de lui-même « un profond ennui pour cette existence » qu'il avait « si ardemment désirée »²⁷² ; il est angoissé et en proie aux remords ; l'orage gronde au fond, traduisant le désarroi extrême du personnage ; les spectres de ses victimes viennent se dresser devant ses yeux :

... eh bien ! le but atteint trompe encore mon espérance... à la place de la terre promise, j'aperçois un abîme prêt à me dévorer... Devant mes yeux des spectres épouvantables se dressent... ils veulent m'entraîner... Launay... de Saint-Valry... [...]

Allons, allons, Romuald... vains scrupules, fantasques effets de l'imagination !... Je l'ai voulu... il le faut... [...] Marie sera ma femme !... Je le veux, je le veux²⁷³ !...

Si ce discours est une projection dans l'espace scénique (qui n'atteint que le lecteur virtuel) de l'espace intime fortement troublé de Romuald, une fois le monologue terminé, la scène commence à se peupler (sur le plan de l'Ima-

²⁶⁸ V, 4, p. 38.

²⁶⁹ Ce qui démontre de nouveau qu'une sensibilité aiguisée, ainsi qu'un penchant à la mélancolie sont dangereux pour un personnage de mélodrame : quitte à anticiper, notons que tous les suicidaires du corpus succombent à leurs désirs inassouvis...

²⁷⁰ II, 10, p. 17.

²⁷¹ V, 6, p. 39.

²⁷² *Idem.*

²⁷³ *Idem.*

ginaire, on voit donc la même tendance mélodramatique à combler le vide – cette fois-ci le vide se projetant depuis l'espace intime du traître – que dans le *Suicide*) : d'abord, Arthur arrive pour provoquer son adversaire en duel ; ensuite, Jérôme accompagné de soldats vient pour arrêter le traître. Néanmoins, Romuald est trop fier pour se laisser emprisonner :

ROMUALD, *froidement à ceux qui veulent l'entraîner*

Un homme comme moi fait dresser l'échafaud, mais il n'y monte pas... (*Il ouvre son habit, et on aperçoit un poignard qu'il s'est enfoncé dans le cœur ; sa poitrine est inondée de sang... Il tombe. Saisissement de tous les personnages.*²⁷⁴)

Nous avouons que pour nous, ce suicide est un mystère : l'instant où Romuald aurait pu se frapper reste indiscernable ; il n'est pas évoqué dans le texte. On verra par ailleurs que, même si les bienséances classiques semblent ne plus hanter le mélodrame, les suicidaires, à de rares exceptions près, préfèrent soit mourir hors scène, soit, lorsque le geste meurtrier est accompli, venir sur scène pour expirer – comme s'il y avait toujours quelque chose d'infiniment terrible ou d'ignoble dans le geste qui sépare la vie de la mort, fût-elle volontaire...

Ainsi, le traître ne quitte pas l'espace scénique ; mais on convient qu'il est difficile de s'enfoncer un poignard dans le cœur, puis de le recouvrir par ses habits sans que les autres s'en aperçoivent : le mouvement qui demande un effort physique important doit être manifeste ; et les personnages du mélodrame ont une tendance naturelle à sauver tout suicidaire qu'ils voient en train d'attenter à ses jours... Nous serions tentée de supposer que c'est au milieu de son dernier monologue que Romuald se tue : à un instant donné, effrayé par un coup de vent, il sort le poignard, puis le remet silencieusement sur sa poitrine et tombe assis sur un fauteuil ; mais comment expliquer alors sa persévérance à vouloir épouser Marie et aussi à vouloir se battre en duel avec Arthur²⁷⁵ ?

Restons donc sur l'hypothèse la plus vraisemblable : ayant compris que son projet personnel a échoué dans la sphère intime, familiale et sociale, et que sa version du monde ne tiendra plus, Romuald, d'un tour d'adresse particulier, réussit à se frapper du poignard pendant que les soldats de la Convention envahissent son cabinet. Quoi qu'il en soit, son suicide ouvre la voie à la reconstitution du cercle de base : la faute de Romuald dévoilée et le scélérat éliminé, la famille peut enfin se réunir légitimement et sans obstacle. De plus, la famille ne présente plus d'incomplétude : si Launay et sa femme sont morts, Arthur et Marie reprennent leur place. Par son geste, Romuald supprime donc sa faute première envers le cercle de base : comme Jérôme s'exclame avant le tomber du rideau tout en désignant le cadavre du traître, il s'est fait justice.

²⁷⁴ V, 8, p. 40.

²⁷⁵ Autant dire que la blessure au cœur laisse peu de temps et peu de force pour agir, bien qu'un médecin de notre connaissance nous ait confirmé que c'est possible dans les cas où la lame reste dans la plaie en recouvrant l'artère.

Dévoilement intérieur

Dans ce cas, le dévoilement de la faute est double : le premier mouvement du dévoilement extérieur, que la scène finale amène à son terme logique, est effectué par les protagonistes au beau milieu de l'acte IV, mais il n'a pas d'effet important sur le lecteur virtuel, car Romuald réussit à garder son pouvoir ; le dévoilement extérieur est pour ainsi dire « progressif ». En revanche, le dévoilement introspectif de sa faute par Romuald est plus frappant : le monde fictionnel s'est plié à la volonté du traître, mais dans son âme, il reste un vide d'où surgissent les spectres terrifiants²⁷⁶. Cela dit, par l'identification qui perd d'un coup son caractère ironique, le lecteur virtuel se retrouve au bord du même abîme que le scélérat ; et ce dévoilement fait scène dans la mesure où il plonge littéralement le lecteur virtuel dans l'espace intime du traître plein de terreur et resté fermé aux autres personnages ; les illusions de Romuald se dissipent et le Réel fait irruption dans la fiction.

Le suicide – le chemin suicidaire de Romuald de la découverte du vide intérieur à la découverte du poignard – confère au dénouement un caractère cathartique dans tous les sens de ce terme : la mort du personnage met fin à l'inquiétude du lecteur virtuel liée au devenir du cercle de base ; de plus, le lecteur virtuel est à la fois terrifié (par le vide et par le geste final) et s'apitoie sur le scélérat, aussi paradoxal que cela puisse paraître. En fait, le poignard dans la poitrine « inondée de sang » de Romuald ne frappe pas tellement par son aspect imaginaire (à la rigueur, on peut trouver cette image répugnante) ni par l'effet de stupéfaction qu'il produit sur les personnages, mais surtout parce qu'il réunit deux aspects contradictoires : le désir de rester maître (de soi) à tout prix et la reconnaissance des limites de sa puissance. « Serait-ce donc qu'à la place de la conscience une voix intérieure et redoutable retentit au cœur de l'homme qui se croit plus fort que les vieilles lois de l'humanité ? » s'interroge Romuald lorsqu'il découvre que l'accomplissement de ses désirs ne lui a pas apporté le bonheur²⁷⁷ : son problème est qu'il n'a pas pu jouer son rôle de dieu jusqu'à la fin.

Dans un autre cadre, par sa volonté forte et par son ipséité prononcée, Romuald pourrait susciter de l'admiration : dans le monde fictionnel de *La Nuit du meurtre*, à force de l'avoir accompagné jusqu'au bout de son chemin, l'antipathie du lecteur virtuel se mue en une sorte de pitié envers le personnage : on convient pourtant que cette pitié est plus proche de la pitié-mépris que de la pitié-compassion. En comparant Romuald à un traître du mélodrame classique, on remarque que c'est un traître plus « humain ». Si un scélérat du début de siècle se trouve d'emblée en marge du groupe social, comme le fait remarquer Julia Przybos²⁷⁸, et qu'il fait du mal parce que c'est inscrit dans sa nature (ou

²⁷⁶ On peut se souvenir à cet égard du Créon et de l'Oreste raciniens qui se trouvent, au dénouement, dans la même situation, entourés des spectres de leurs victimes : et si Pylade sauve Oreste avant que celui-ci n'attende à sa vie, Créon appelle la mort et tombe mort sur scène. Ainsi, confronter le vide intérieur n'est jamais gratuit.

²⁷⁷ V, 6, p. 39.

²⁷⁸ Voir *L'Entreprise mélodramatique*, op.cit., p. 66.

bien dans les principes de composition dramaturgique), Romuald, qui est, on le rappelle, médecin de campagne, se démarque *consciemment* du cercle de base pour devenir maître de son destin (ses monologues du début de la pièce en témoignent) : c'est un traître idéaliste qui tombe dans son propre piège ; comme nous l'avons dit, à peu de modifications près, il ferait un beau héros romantique. Du coup, le suicide final de *La Nuit du meurtre* est à même de provoquer chez le lecteur virtuel une forme de catharsis « plaisante », fondée cette fois-ci sur la satisfaction que procure la reconstitution du monde fictionnel, l'évacuation de la tension dramatique ainsi que sur la pitié-mépris pour le traître, qui relève du même ordre que la satisfaction. De plus, ce suicide met en évidence le triomphe de l'ordre familial sur l'ordre intime ainsi que celui de la réalité sur les illusions. Il semble par ailleurs que c'est le message sous-jacent de l'ensemble des mélodrames de notre corpus : on le verra également à propos de *Marianne*.

2.3. *Marianne*²⁷⁹, ou le retour vers le passé idéal

Silence !... et pardon !²⁸⁰

Marianne d'Anicet-Bourgeois (1806–1870)²⁸¹ et de Masson (1800–1883)²⁸² est un texte dramatique à la structure complexe : l'action principale est précédée par un prologue dont l'action se situe une vingtaine d'années plus tôt, ce qui entraîne certaines conséquences au niveau de la constitution du cercle de base du monde fictionnel ainsi qu'au niveau « éthique » de la lecture. Le suicide du traître ressemble à un sacrifice ; et le lecteur est amené à se demander si, de fait, le personnage mérite le destin que l'auteur lui a réservé. Nous avons avancé plus haut que la catharsis n'était possible pour le lecteur virtuel que si elle était prévue par l'auteur ; *Marianne* nous donne à voir un exemple curieux de catharsis qui, bien que postulée par le texte, est pour ainsi dire « souillée » par l'injustice : on peut se demander si c'est l'intention auctoriale, ou juste une omission au niveau de la composition...

Le prologue débute « dans un bosquet de bois près du village de Wimpfem » en 1797 ; les soldats français se reposent autour d'un feu de camp. Le sergent Bernard vient se présenter ; il aime Marianne la vivandière, ils ont un enfant de trois ans, Victor, mais en raison du désordre général, ils n'ont pas pu se marier. Martial les unit par un mariage à tambour ; aussitôt une attaque de l'ennemi commence. Bernard part ; Marianne est blessée par un coup de feu, elle tombe en es-

²⁷⁹ Bourgeois-Anicet A., Masson M., *Marianne*, drame en sept actes dont un prologue en deux parties, Bruxelles : J.-A. Lelong, 1850.

²⁸⁰ V, 10, p. 128.

²⁸¹ Né à Paris, Anicet-Bourgeois est un auteur dramatique fécond. Il fait ses débuts en 1825 avec le mélodrame *Gustave ou le Napolitain* à la Gaîté alors qu'il n'est qu'un simple clerc. Au long de sa carrière, Anicet-Bourgeois compose plus de deux cents œuvres, parmi lesquelles tous les genres du théâtre populaire se trouvent représentés : vaudevilles, comédies, féeries, mélodrames et drames historiques. Il collabore avec Victor Ducange, Francis Cornu, Albert Thierry, Michel Masson... On lui attribue également certaines pièces de théâtre signées par Alexandre Dumas, et notamment *Térèse* et *Angèle*. Parmi ses principaux succès dans le champ mélodramatique, citons *La Vénitienne* (1834), sur laquelle on se penchera plus loin, ainsi que *Sept heures, ou Charlotte Corday* (1830), *Atar-Gull* (1832), *La Nonne sanglante* (1835), *La Dame de Saint-Tropez* (1844), *La Fille du paysan* (1862). Le dictionnaire de Vapereau aussi bien qu'Eugène de Mirecourt (cf. *Émile Augier. Théodore Barrière. Anicet Bourgeois*, Paris : Librairie des contemporains, 1879) soulignent son habileté exceptionnelle en matière de composition dramaturgique ; même si ses intrigues s'avèrent parfois invraisemblables, elles sont toujours prenantes.

²⁸² Romancier et auteur dramatique né à Paris, Michel Masson, après avoir été danseur, garçon de café, commis-libraire et ouvrier, a collaboré avec divers quotidiens de l'époque dont *Le Figaro*. En tant que romancier, il s'est fait connaître par le recueil *Contes de l'atelier* (1832–1833) en collaboration avec Raymond Brucker ; au théâtre, il a commencé par écrire des vaudevilles, mais c'était surtout dans le drame qu'il excellait. Parmi ses œuvres dramatiques, en plus de *Marianne*, on peut citer *Les Mystères du carnaval* (1847), *Les Orphelins du pont Notre-Dame* (1849), *Marthe et Marie* (1850) et *Les Fils aînés de la République* (1873).

sayant de protéger Victor en faisant barrière de son corps (I tableau). On la sauve du champ de bataille, mais elle a perdu la mémoire : ne se souvenant que très vaguement qu'elle a confié son fils à une femme du village qui passait par le champ, elle décide de partir à sa recherche (II tableau).

Le premier acte a lieu dans le jardin de l'hôtel de Bernard en 1818. Victor a grandi, Bernard a été promu au grade de général et a perdu la vue à cause d'une blessure. Il s'est marié à Hélène, fille du marquis, qui semble pourtant avoir une affaire avec de Montclar, ami de la famille. De Marianne, on ne sait rien, même si Bernard n'a pas cessé de chercher ses traces. La voilà qui revient : elle a passé vingt ans en prison pour une fausse accusation qui pèse toujours sur elle. Bernard l'implore de ne pas révéler à Victor qu'elle est sa mère afin de ne pas le compromettre en raison d'un mariage proche (I). Marianne prend donc un faux nom, celui de Marie, et se fait employer comme fille de chambre par Hélène. Bernard la reconnaît et la prie de nouveau de garder son identité secrète. Pendant la soirée chez Bernard, Victor insulte de Montclar et l'accuse d'avoir déshonoré son père ; il le provoque en duel. Bernard ignore toujours l'infidélité d'Hélène (II). Hélène essaie d'empêcher le combat en priant Marianne de porter une lettre à son amant ; Marianne devine alors sa passion pour Montclar, mais préfère rester silencieuse. On apporte la nouvelle que Victor a péri au cours du duel (III), qui se révèle fausse. Néanmoins, Marianne, en revoyant son fils, ne peut pas se retenir et lui fait deviner qu'elle est sa mère. Par la suite, Bernard apprend qu'Hélène le trompe. Celle-ci menace les protagonistes de révéler l'identité véritable de Marianne et de la faire emprisonner (IV). Bernard et Marianne se préparent pour un double suicide ; or, Hélène reçoit une lettre de Montclar disant qu'il lui faut l'oublier, ensuite, elle apprend le projet suicidaire de Bernard et Marianne. Hélène, désespérée, en proie aux remords, se retire pour prendre du poison. Une lettre arrive annonçant que Marianne n'est plus accusée ; Hélène vient expirer sur scène (V).

L'intrigue de *Marianne* s'avère donc chargée : elle se noue autour d'une série de secrets que le lecteur virtuel partage. De plus, la cécité de Bernard contribue à renforcer l'effet dramatique de certaines *scènes*. Cela dit, *Marianne* est une pièce fondée sur la reconnaissance, qu'il s'agisse d'apprendre l'identité de la protagoniste ou la nature véritable du traître. La possibilité de la lecture jouissive repose donc toujours sur le désir inquiet du lecteur virtuel de voir le voile du secret se déchirer pour assister, sur sa scène intime, à une effraction du Réel qui devient inoffensive du fait de cette intériorisation.

Le premier tableau met en place le cercle de base : Bernard, Marianne et Victor forment une famille quasi-idéale, Bernard et Marianne se connaissant et s'aimant dès la plus tendre enfance. Chez le lecteur virtuel, cette impression est renforcée, en plus des aveux passionnés de Bernard, par l'*image* d'une famille parfaite :

BERNARD, *résolument*

Il faut que son père soit général... [...] Je vous aime tant tous les deux...

*Il a passé son bras autour du cou de Marianne, et, rapprochant la mère et l'enfant, il les embrasse tour-à-tour*²⁸³.

Notons au passage qu'en ce qui concerne le dynamisme de l'Imaginaire, l'Imaginaire mélodramatique – du moins pour ce qui est de notre corpus – englobe deux axes principaux : vertical et horizontal. Sur le premier, axe de la hiérarchie, le mouvement s'effectue principalement de haut en bas : le plus souvent, il s'agit de la supplication (les filles qui implorent le pardon de leur père ; les amants qui se demandent grâce) ou bien encore ce mouvement peut traduire la perte des illusions, le déshonneur ou le dévoilement du secret intime suivi du suicide : on se rappelle l'abîme qui s'ouvre devant Romuald ; on verra que le mouvement vertical se manifeste dans d'autres mélodrames. Quant à l'axe horizontal, ce dernier dénote la réunion (comme dans l'exemple en question) et la séparation, deux termes fondamentaux pour le mélodrame – le cercle de base tend toujours à se réunir s'il a été dissocié ou démantelé –, ou bien encore, de manière concrète, la clôture et l'ouverture des lieux qui peut, à la fois, signifier le maintien du secret et son dévoilement. L'espace vague envahissant le lieu du suicide chez Pixérécourt s'inscrit, semble-t-il, dans le même mouvement vertical : le mélodrame tolère mal le vide ; sur le plan de l'Imaginaire, il tend donc vers la plénitude ou l'accomplissement. L'Imaginaire du mélodrame est ainsi clair et bien lisible, ce qui lui confère une efficacité certaine.

Deux secrets

Dans le prologue, on présente donc au lecteur virtuel la famille réunie sur le fond du désordre guerrier qui règne sur les lieux. Par ailleurs, comme dans *La Nuit du meurtre*, le cercle de base n'est pas harmonieusement inscrit dans l'espace environnant, il fait plutôt contraste avec lui. Or, l'image idéale est effacée sur-le-champ : la famille est disjointe par un coup de hasard aveugle et brutal, pour ne pas dire par la Fatalité. Soulignons que dans ce cas, exceptionnellement, ce n'est pas la faute qui désordonne le cercle de base, car il n'y a pas de coupable à qui l'attribuer ; mais on verra que la reconstitution de ce cercle s'inscrira toutefois dans une progression de la faute au suicide.

Au lever du rideau au premier acte, le lecteur virtuel découvre que l'état de choses initial a complètement changé : il se trouve en face d'un cercle familial nouveau. Pourtant, le cercle familial du prologue ayant la primauté sur celui qui est présenté par la suite, le lecteur virtuel se met à espérer la reconstitution de la famille idéale du passé. Ses espérances ne sont pas sans fondements : d'entrée de jeu, il peut s'apercevoir que ce monde nouveau est loin d'être le meilleur des mondes possibles. L'espace scénique, qui figure le jardin, est en désordre apparent : Victor et Martial, ancien compagnon d'armes de Bernard, sont en train de discuter de l'inconnu mystérieux qui s'est enfui de la chambre d'Hélène la nuit en tombant dans le rosier, ce qui laisse soupçonner l'infidélité de la femme de Bernard. Quelques scènes plus tard, Bernard et Marianne se retrouvent : une

²⁸³ Prologue, I tableau, 2, p. 11.

scène de reconnaissance émouvante a lieu (I, 9). Même si Bernard a perdu la vue, pour lui, « la lumière du cœur est encore plus sûre que celle des yeux »²⁸⁴ ; et l'on apprend que les protagonistes s'aiment toujours.

Il y a toutefois deux obstacles qui empêchent la reconstitution du cercle de base : d'abord, Marianne est injustement accusée d'un crime qu'elle n'a pas commis ; mais l'obstacle le plus important est la nouvelle famille et, en conséquence, la position nouvelle de Bernard au sein du cercle social, ce qui lui fait tristement déclarer à Marianne que dans la circonstance, elle n'a même pas « le droit d'être mère »²⁸⁵. Le dernier obstacle semble être insurmontable ; or, pour qu'il puisse être éliminé au dénouement, Hélène est d'emblée rendue coupable d'adultère. En outre, Marianne s'insinue dans le nouveau cercle familial en changeant de nom ; sa position est de fait illégitime : il y a donc deux secrets qui se mettent en place, un secret « protecteur » qui fait écran entre le présent et le passé idéal, entre le regard de la société et le cercle de base, ainsi qu'un secret « traître » qui voile l'adultère ; Marianne et Hélène sont d'une certaine manière le miroir l'une de l'autre. Quitte à anticiper, soulignons que l'adultère est commis dans et contre le *nouveau* cercle familial, ce qui met en lumière le rôle de bouc émissaire qu'Hélène est « contrainte » de jouer et crée une situation ambivalente d'un point de vue éthique.

Pour la reconstitution du cercle de base, il est donc nécessaire que les deux secrets, intimement liés au niveau causal, soient dévoilés : Marie la servante doit redevenir Marianne, mère de Victor et épouse de Bernard, ce qui n'est possible que si Hélène est compromise par sa faute – par ailleurs, seul Victor soupçonne d'emblée la culpabilité de sa belle-mère. Si Marianne découvre son identité véritable aux yeux du monde avant le dévoilement du secret d'Hélène, la reconstitution du cercle de base sera menacée. Le lecteur virtuel espère donc que cette condition temporelle sera remplie.

Révélation

C'est la proximité de la mort probable qui commence à déchirer le double voile du secret : Victor convoque de Montclar, amant d'Hélène, en duel : cet événement a lieu hors scène et laisse une forme de tache aveugle dans la fiction ; aucun récit n'en rend compte. Pour des raisons évidentes, le duel est effrayant pour Marianne aussi bien que pour Hélène ; partant, il fait éclater leurs défenses rationnelles en les forçant à divulguer leur secret. Dans *Marianne*, pourtant, à l'inverse des deux mélodrames que nous venons d'examiner, les secrets ne sont pas soigneusement gardés : l'affaire d'Hélène est d'emblée connue par Victor et Martial ; Marianne le devine facilement lorsqu'Hélène la prie de porter une lettre à Montclar la veille du duel, mais préfère se taire, car elle ne veut pas non plus que le combat ait lieu ; c'est à Bernard que l'on cache l'infidélité de sa femme de peur de le blesser ; de même, il n'y a que Victor et Hélène qui igno-

²⁸⁴ I, 5, p. 56.

²⁸⁵ I, 9, p. 45.

rent le passé de Marianne²⁸⁶. Mais il n'y a pas de danger direct pour le personnage lorsque son secret circule parmi ses adjuvants ; le dévoilement ne présente un risque que dans le cas où le secret serait appris par un adversaire. La position d'Hélène est moins stable que celle de Marianne : l'épouse de Bernard n'a pas d'autre adjuvant que Montclar, et celui-ci est littéralement banni de l'espace scénique ; cela dit, si le lecteur virtuel est amené à vouloir la reconstitution du cercle de base, toutes les chances sont de son côté ; dans *Marianne*, les instants de désespoir complet sont rares, et l'inquiétude n'est jamais très intense...

Partant, lorsque Marianne fait découvrir à Victor qu'elle est sa mère, le lecteur virtuel ne s'inquiète pas pour le personnage, il est plutôt ému : le dévoilement du secret dans un cadre sécurisé relève du plaisir et non pas de la jouissance. La reconnaissance du fils et de la mère englobe deux scènes : la première a lieu avant le duel (III, 6), la seconde – peu de temps après (IV, 10). Dans les deux cas, le discours de Marianne revêt un statut curieux : il est à la fois vrai et détourné de la vérité ; elle avoue à Victor qu'elle est sa mère sans le faire directement, en désignant soit son fils, soit elle-même à la troisième personne. Dans la première scène, tout en regardant le portrait du petit Victor que le jeune homme porte sur lui, elle lui parle de son fils :

Cette enfant qui a votre âge, a quelques-uns de vos traits, et quand je regardais votre image, je croyais le voir lorsque tout jeune je le berçais dans mes bras²⁸⁷...

Le deuxième mouvement de la reconnaissance se construit autour de la figure de mère imaginaire et en même temps réelle, présente dans l'espace scénique : en pensant qu'il s'agit d'une lettre de la part de Montclar, Marianne se permet l'audace d'ouvrir la lettre destinée à Victor apprenant ainsi que la bien-aimée de son fils consent au mariage et que la mère de Victor, « vivante ou morte, n'est plus un obstacle »²⁸⁸ ; lorsque Victor revient et découvre le cachet brisé, Marianne essaie de se justifier : « ce qu'aurait fait votre mère, je l'ai fait »²⁸⁹. Elle continue à décrire la mère de Victor, en réunissant, dans sa tirade, le passé lointain (« pour suivre Bernard, elle s'était faite cantinière »), le passé récent (« elle aurait mis sous ses pieds son orgueil, et se serait faite l'esclave obéissante d'une rivale... ») et aussi le présent, jusqu'à ce que Victor la reconnaisse :

Non [...] vous ne rougiriez pas de cette femme, et, dût-elle être et rester pour tous une servante, pour toi Victor, pour toi, elle serait toujours ta mère !

²⁸⁶ Ajoutons qu'il n'est même pas nécessaire de les garder soigneusement : pour la jouissance du dévoilement, comme nous l'avons noté, il suffit de la présence d'un seul personnage ignorant le secret dans l'espace scénique ; comme le note Florence Fix, le fonctionnement de l'esthétique mélodramatique nécessite même l'exhibition constante du secret (*op.cit.*, p. 98).

²⁸⁷ III, 6, p. 84.

²⁸⁸ IV, 9, p. 110.

²⁸⁹ IV, 10, p. 111.

VICTOR, *se précipitant dans ses bras*
Ma mère²⁹⁰ !

Si le lecteur virtuel est à même de prendre plaisir à la lecture de cette scène, c'est que, par son regard intime, il perçoit à la fois la réalité et l'imaginaire, tout en se rendant compte de la circulation qui s'établit entre ces deux dimensions et de la vérité qui jaillit derrière le voile du secret. Ce dernier se présente sous la forme d'un masque-fonction, c'est-à-dire d'une double identité²⁹¹ : « cette enfant » est pour lui à la fois un enfant anonyme et Victor, présent sur scène ; « cette femme » – une cantinière que Marianne connaissait et Marianne elle-même ; l'instant culminant, du point de vue de la lecture, est la disparition du voile qui libère la vérité et permet ainsi la transformation de l'image en être vivant. Quant à l'inquiétude, la reconnaissance, dans ce cas, la réduit : c'est l'instant où le lecteur virtuel peut oublier ses craintes pour se délecter de l'espoir toujours croissant de la reconstitution du cercle familial et de la satisfaction.

Néanmoins, dans la scène suivante, lorsque ce même secret est dévoilé par Hélène, les conséquences s'en révèlent terrifiantes, car bien que Victor ait appris que Marianne était sa mère, il ignore toujours son véritable nom. Par hasard, en trouvant une lettre adressée à Marianne²⁹², Hélène découvre qu'il s'agit de Marianne Durval, « coupable, condamnée pour un vol »²⁹³ : elle vient alors le lui annoncer. En l'apprenant, Victor s'évanouit (IV, 12). Au début du dernier acte, le lecteur virtuel, ayant retrouvé son inquiétude première, voit Marianne et Bernard en proie au désespoir profond. Restée seule, la protagoniste se demande s'il ne vaut pas mieux mourir « pour assurer le repos des autres »²⁹⁴ : si Hélène révélait son secret au sein du cercle social, Victor et Bernard seraient déshonorés. D'ailleurs, même si à cet instant Victor, Marianne et Bernard détiennent la vérité sur les relations d'Hélène et de Montclar, ils ne peuvent pas se servir de cet atout pour aboutir à un compromis, car l'honneur le leur interdit. La crainte du déshonneur est également présente chez eux : l'affaire d'Hélène jetterait un discrédit sur toute la famille... Ils préfèrent donc souffrir ou mourir.

²⁹⁰ *Ibid.*, pp. 112–113.

²⁹¹ Le masque et son lien avec l'identité est un phénomène sur lequel nous reviendrons amplement lorsqu'il s'agira de nous pencher sur *La Vénitienne* du même auteur, mais aussi dans la partie suivante, consacrée au drame romantique pour lequel le ou les masques du personnage, ainsi que l'incompatibilité de l'identité véritable du personnage avec ces derniers (donc le conflit intime entre la même et l'ipséité), s'avère souvent le ressort dramaturgique de l'action. Pour la notion de masque, que nous entendons surtout en tant que fonction faisant partie du niveau pragmatique du dispositif, se référer à l'introduction du chapitre III.2, « Masques sans poète : suicides hugoliens ».

²⁹² Notons que le hasard, dans le mélodrame, se présente souvent sous forme d'une ou de plusieurs lettres qui arrivent du hors-scène : serait-ce la transformation du messenger antique en un objet plus moderne ?

²⁹³ IV, 11, p. 116.

²⁹⁴ V, 3, p. 119.

Par ailleurs, la double révélation du secret de Marianne illustre la différence entre le hasard créateur et le hasard « brutal » examinée à la fin de la partie précédente : dans ce contexte, nous pourrions même les appeler respectivement la Providence et la Fatalité. Dans les deux cas, c'est le hasard, se manifestant sous forme d'une lettre (ou, *stricto sensu*, sous forme de la découverte de son contenu), qui conditionne la révélation : et l'on voit parfaitement que sa nature dépend du contexte ou bien encore de la fonction dramaturgique du personnage qui la découvre ; le hasard est neutre en lui-même.

Bouc émissaire

Comme la révélation publique de la faute d'Hélène par des protagonistes s'avère impossible (ce qui n'était pas le cas de Romuald), et que le lecteur virtuel s'attend toujours à la reconstitution du cercle de base, elle doit la découvrir elle-même. D'abord, Hélène reçoit une lettre de Montclar lui annonçant qu'il la quitte et qu'il faut qu'elle l'oublie (V, 6), ce qui la prive de la version du monde fictionnel idéalisée et orientée vers l'avenir ; ensuite, Bernard la surprend en train de sangloter : il la prend pour Marianne (V, 7). Dans l'optique de la lecture, cette dernière scène se fonde sur la même logique que celle des scènes entre Marianne et Victor ; le même entre-deux ambigu s'instaure, sauf que dans ce cas, il met en jeu l'absence et/ou la présence du personnage : Bernard, tout en pensant qu'il s'adresse à Marianne, lui parle d'Hélène qu'il croit absente de la chambre. Ainsi, pour le lecteur virtuel, Marianne et Hélène sont à la fois présentes et absentes ; son regard intime se dédouble et se décentre : il appréhende la scène avec le regard aveugle de Bernard et les yeux d'Hélène. Celle-ci apprend donc non seulement l'innocence de Marianne et la volonté de Bernard de se sacrifier avec sa bien-aimée pour rendre à Hélène sa liberté et rester en paix, mais aussi le fait que son époux, malgré tout le mal qu'elle lui a fait, la pardonne :

BERNARD

... Eh bien ! mettons en pratique l'exemple du passé et pardonnons à nos ennemis... (*Avec bonté.*) Hélène de Beauferand, tu ne peux m'entendre, mais devant Dieu ! je te pardonne... (*Hélène [...] se courbe et tombe à genoux [...]*) Tu pries aussi pour elle, Marianne ?

HELENE

Oui !... (*Elle s'est traînée à genoux auprès de Bernard ; elle a pris ses mains qu'elle couvre de baisers et de larmes.*²⁹⁵)

Pendant cette scène, Hélène reste quasiment muette : il n'y a que quelques exclamations et des gestes qui traduisent son remords. Abandonnée par son amant, elle peut maintenant se rendre compte de l'outrance de ses actes, ce qu'elle n'était pas en mesure de concevoir auparavant : Bernard lui rappelle, sans le

²⁹⁵ V, 7, pp. 124–125.

vouloir, que par son comportement, elle a humilié et poussé vers la mort une femme innocente et le « pauvre aveugle », qui était pourtant fier de l' « environner [de] respect comme d'une sainte auréole »²⁹⁶. Tout comme le lecteur virtuel de *La Nuit du meurtre* était à la fois terrifié par l'abîme qui s'était ouvert devant le traître et plein de compassion pour lui, le lecteur virtuel de *Marianne* s'apitoie sur la scélérate qui n'est plus, en fait, qu'une fille simple et qui regrette sincèrement ses méfaits.

La mort volontaire d'Hélène rétablit la possibilité de la reconstitution du cercle de base, lequel revient effectivement à son état initial dans les deux dernières scènes de la pièce : d'abord, Marianne annonce qu'elle a été innocentée de son crime (V, 9) – elle peut donc reprendre légitimement ses fonctions maternelles ; puis, Hélène paraît, « pâle et chancelante » pour dire qu'elle a expié sa faute (en prenant du poison²⁹⁷) :

HELENE

Bernard, Marianne, je vous ai vengés... Je me suis punie !

TOUS

Dieu !

HELENE

Silence !... et pardon !

MARIANNE

Il faut la secourir !

HELENE, *tombant sur un siège*

Soins inutiles... Je meurs... (*Elle expire.*²⁹⁸)

VICTOR

Morte !...

BERNARD

Silence !...

MARIANNE

Et pardon !...

La mort volontaire d'Hélène, tout en permettant – du moins en théorie – à Marianne de reprendre sa position d'épouse auprès de Bernard, s'apparente donc à un autosacrifice. Même si le cercle de base est reconstitué et que la tension dramatique est évacuée, le lecteur virtuel lui-même, comme l'on peut supposer,

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 123.

²⁹⁷ La faute est ainsi doublement expiée : pour s'empoisonner, Hélène se sert du flacon d'opium que Bernard avait pensé à utiliser pour mettre fin à ses jours.

²⁹⁸ V, 10, pp. 127–128.

est loin de jubiler. En plus d'éprouver de la pitié pour le personnage suicidaire (que les protagonistes semblent partager – la pièce se termine donc sur une catharsis « larmoyante », mais plutôt plaisante que jouissive, impliquant la reconstitution parfaite de la famille idéale du prologue), le lecteur virtuel devrait tout de même se rendre compte de la terreur sous-jacente de la situation. Cela dit, nous nous permettons de terminer notre analyse de la pièce par une réflexion subjective. Julia Przybos note, à propos du mélodrame classique, en s'appuyant sur la théorie de René Girard, que le traître canalise la violence existant au sein du groupe. Il est sacrifié à la fin de l'action pour que la violence puisse être évacuée, permettant ainsi le retour à l'état idyllique du monde, mais aussi est-ce un processus implicite (on aurait tendance à attribuer cette fonction à la victime)²⁹⁹. Or, Hélène, le traître de *Marianne*, semble-t-il, se révèle être le bouc émissaire de manière trop manifeste et, du coup, gênante.

Catharsis « souillée »

Le problème est qu'Hélène ne commet pas de faute envers le cercle de base : ce dernier, on s'en souvient, est démantelé par la guerre, donc par la fatalité. Si Hélène est coupable, c'est devant son époux, qui a la bonté de lui pardonner. Néanmoins, elle constitue un obstacle à la reconstitution de la famille « idéale » même si elle n'a en aucune façon nui à cette dernière : c'est un bâton que l'auteur met dans les roues des protagonistes pour donner de l'ampleur à l'action dramatique ; et, à la lecture de *Marianne*, nous ne pouvions pas nous défaire de l'impression que c'était un « bâton » artificiel, destiné, en tout état de cause, à être éliminé. En soi, c'est tout à fait normal : s'il y a un traître, la règle exige qu'il soit puni. C'est qu'Hélène, par la façon dont son caractère est peint, pourrait parfaitement être victime – dans une autre configuration dramaturgique, pour ne pas dire dans un autre monde possible.

Sa passion pour Montclar, qu'Hélène expose dans un monologue intime, est sincère et d'une puissance absolue ; à son amant, elle est prête à tout sacrifier : « Pour son honneur offensé, je lui donne le mien... [...] Le mépris du monde, la misère, le remords, j'accepte tout... mais qu'il vive, mon Dieu ! qu'il vive !... »³⁰⁰ ; par ailleurs, dans le chapitre suivant, on verra que les victimes suicidaires souffrent toutes d'une passion qu'elles ne peuvent pas maîtriser. Après le duel, Hélène veut s'enfuir avec son amant, mais Victor l'en empêche pour éviter le déshonneur de Bernard ; il l'enferme littéralement dans l'hôtel de son père (IV, 5). Hélène écrit à Montclar pour l'en informer, mais Marianne refuse de porter la lettre au destinataire, en ajoutant que désormais, elle surveillera tous les regards et tous les gestes de sa maîtresse « car un geste, un regard pourraient amener ici le déshonneur et la mort »³⁰¹ : ce n'est que lorsqu'une barrière d'honneur étanche se referme autour d'elle qu'Hélène jure de perdre Marianne – sa réaction n'est pas tout à fait gratuite. À l'égard d'Hélène, les

²⁹⁹ Przybos J., *op.cit.*, p. 88 sq.

³⁰⁰ III, 1, p. 77.

³⁰¹ IV, 7, p. 86.

protagonistes préfèrent donc s'en tenir à la lettre au code d'honneur ; en même temps, si Marianne révèle son identité à Victor en transgressant l'interdit de Bernard, c'est que « pour me taire, il me faudrait la vertu d'un ange, et je ne suis qu'une femme... »³⁰². *A priori*, Hélène pourrait dire la même chose d'elle-même.

Armand Pommier, critique du *Daguerrotypage théâtral*, fait remarquer à propos du mariage d'Hélène et de Bernard :

Ce fut un mariage d'argent. La noblesse ancienne et ruinée se mêlait alors avec beaucoup d'empressement à la noblesse nouvelle et riche. Cette alliance refit la fortune d'un gentilhomme, joueur et égoïste. La victime fut la jeune fille, le malheureux le troupier invalide³⁰³.

On voit qu'Hélène est ici considérée comme la victime ; auparavant, Pommier note qu'elle est « trop jeune et trop charmante pour porter sans faiblir l'honneur que le vétéran lui a confié » et déplace la culpabilité sur le père du personnage. Or, ce père n'apparaît sur scène qu'à une seule reprise ; dramaturgiquement, Hélène se trouve toujours du côté des antagonistes : elle n'est donc ni victime ni traîtresse à proprement parler au milieu des « Bons » peu ou prou « classiques ». Il s'agit d'un personnage ambigu qui n'est pas profondément méchant et qui ne commence à nuire aux protagonistes que lorsqu'il est piégé : un traître « normal » a des raisons beaucoup plus gratuites de commettre ses méfaits ; une victime doit être plus vertueuse³⁰⁴. Il est clair que le lecteur virtuel doit s'apitoyer sur le personnage dont le sacrifice s'inscrit dans le mouvement cathartique, tout en permettant d'admirer les protagonistes qui ont la noblesse de pardonner au traître. Pourtant, il y a quelque chose de déplacé et d'injuste dans la reconstitution même du cercle de base qui devrait procurer la satisfaction au lecteur virtuel : le cercle familial du passé ne reprend son existence que *grâce à la faute* d'Hélène qui n'est pas, en plus, dirigée envers lui (dans ce sens-là, il s'agit plutôt d'une erreur que d'une faute). Cela fait du personnage le bouc émissaire véritable : elle doit payer trop cher l'erreur passionnelle qu'elle a commise, ce qui souille la satisfaction que la reconstitution du cercle de base doit susciter et, partant, la catharsis : l'auteur suggère, pour le lecteur, la pitié-mépris, or, on a tendance à éprouver une pitié-compassion envers la pauvre Hélène. Il semble pourtant que dans le cadre mélodramatique, toute passion immodérée et nuisant à l'ordre social ou familial, s'avère, sans exception, une erreur grave. *Le Drame de la rue de la Paix* en offre un exemple remarquable.

³⁰² IV, 10, p. 91.

³⁰³ *Le Daguerrotypage théâtral*, 7 octobre 1850.

³⁰⁴ En même temps, il n'est pas rare, dans le mélodrame classique, qu'il existe à côté du traître véritable un personnage nuisant à la victime, mais qui emprunte assez rapidement la voie du repentir pour devenir son adjuvant. Voir pour illustration *La Suédoise* de Victor Ducange.

2.4. Le Drame de la rue de la Paix³⁰⁵, ou on ne badine pas...

... Tenez, voici un charmant couteau-poignard : je vous l'offre, tellement je suis persuadé que vous n'en ferez pas mauvais usage³⁰⁶.

Le drame d'Adolphe Belot (1829–1890)³⁰⁷ fut créé, pour la première fois, en 1868 au théâtre de l'Odéon. Le roman-feuilleton éponyme de Belot dont il a été tiré « fit sensation », note Jules Claretie, tout en soulignant le gout du lecteur contemporain pour la « littérature judiciaire que la mode a adopté il y a deux ou trois ans »³⁰⁸. À lire les critiques de l'époque, il apparaît que le succès du spectacle était surtout « un succès des acteurs »³⁰⁹ et que le public était attiré par la curiosité de voir une œuvre connue sur scène. Comme le constate le *Journal pour tous*, Belot a significativement modifié l'intrigue, ne conservant que la donnée principale : « Dans ce mélodrame réduit aux proportions d'un drame intime, il ne restait plus assez d'éléments d'intérêt »³¹⁰. Objectivement, la pièce de Belot présente des longueurs ; le premier et le second acte englobent plus de la moitié de l'action ; c'est surtout au second acte que l'action ne présente quasiment pas d'événements décisifs. Il nous semble toutefois que si les spectateurs ont été déçus, c'est, entre autres, après avoir lu le roman : il est tout à fait normal que l'on éprouve une sorte de regret lorsque l'on voit l'œuvre originale réduite et modifiée ; de plus, les spectateurs, qui allaient voir un drame judiciaire, connaissaient d'emblée le nom de l'assassin : de ce fait, l'intrigue aurait pu perdre son intérêt principal.

Or, le drame judiciaire – comme toute littérature de ce genre – implique une stratégie de réception différente : il va sans dire que le lecteur (ou le spectateur), dans ce cas, n'a aucun intérêt à être omniscient ; à l'inverse, le plaisir repose,

³⁰⁵ Belot A., *Le Drame de la rue de la Paix*, drame en cinq actes, Paris : Michel Lévy Frères, 1869 (1865).

³⁰⁶ V, 9, p. 106.

³⁰⁷ Romancier et dramaturge, Adolphe Belot, né en Guadeloupe, vient en métropole pour étudier le droit. Ses débuts littéraires et théâtraux passent inaperçus ; le premier succès lui est assuré par la comédie *Le Testament de César Girodot*, montée à l'Odéon en 1859. Comme le fait remarquer *Le Dictionnaire...* de Vapereau, ses drames et comédies connaissent un succès très inégal ; en plus du *Drame...*, on peut citer, parmi ses œuvres théâtrales, *Un secret de famille* (drame, 1859), *Les Parents terribles* (comédie, 1861), *Les Indifférentes* (comédie, 1863), *L'Article 47* (drame, 1871). Il publie également des nouvelles et quelques romans feuilletons dont certains peuvent être qualifiés de romans érotiques : ainsi *Mademoiselle Giraud ma femme* (1870) dont *Le Figaro* a dû interrompre la publication à cause de la « hardiesse du sujet ». Jules Lermina souligne pourtant que ses romans ont connu de nombreuses publications et que Belot est nommé Chevalier de la Légion d'Honneur depuis 1867 (*Dictionnaire universel illustré, biographique et bibliographique de la France contemporaine*, Paris : L. Boulanger, 1885).

³⁰⁸ Claretie J., *La Vie moderne au théâtre : causeries sur l'art dramatique*, Paris : J. Barba, 1869–1875, p. 80.

³⁰⁹ *Le Miroir parisien*, 1^{er} octobre 1868, p. 87.

³¹⁰ *Journal pour tous*, 21 novembre 1868, p. 119.

d'une part, sur son ignorance qui n'est élucidée qu'au dénouement ; de l'autre, sur ses propres tentatives de deviner le nom du malfaiteur en collaboration avec l'auteur³¹¹. Le lecteur ne voit alors que d'un côté du voile et ne pénètre pas encore le secret, mais il éprouve du plaisir à s'emparer des menues informations que l'auteur lui fait parvenir de l'autre côté de ce voile ; et sa satisfaction, à la fin de la lecture, est d'autant plus grande s'il a réussi à reconstituer l'image qui était cachée. Dans l'optique du dispositif, l'objectif de l'enquête est de faire rentrer dans l'ordre symbolique et imaginaire le mystère – l'inconnu, l'irreprésentable ou, mieux, « pas encore représenté » – en reconstruisant les circonstances du méfait ; pour ce faire, le niveau technique « pur » est lié aux niveaux pragmatique et symbolique ; le lecteur fait de même. S'il éprouve du plaisir, c'est celui de pouvoir s'assurer que le mystère, aussi terrible soit-il, peut parfaitement rentrer dans les relations causales : la littérature policière « classique » repose sur la croyance infinie en la puissance de la raison humaine et sur l'argument que tout inexplicable peut et doit être expliqué ; à cet égard, il suffit de penser aux aventures de Sherlock Holmes ou aux nouvelles d'Edgar Allan Poe, très en vogue à l'époque. Une logique identique est sous-jacente aux secrets que l'on vient d'examiner : les protagonistes s'acharnent à les dévoiler afin de pouvoir reconstituer le monde fictionnel ; de plus, si Réel il y a, il se cache dans le hors-scène intime des traîtres : c'est le dévoilement intérieur plutôt que le dévoilement extérieur qui les amène à se donner la mort.

Toutefois, *Le Drame de la rue de la Paix* ne se résume pas à une simple enquête judiciaire : il englobe également un drame passionnel.

L'action commence dans un cabinet du Palais de Justice : Gourbet, juge d'instruction, est chargé de mener l'enquête sur l'assassinat de Maurice Vidal. Julia Vidal, sa veuve, a découvert le cadavre de son mari en rentrant du voyage à Gênes. Le suspect principal est Savari que l'on a vu sortir de chez Vidal la veille ; pourtant, on manque de preuves à ce sujet. À la fin de l'interrogatoire, Julia demande à Gourbet de rester dans le cabinet afin de pouvoir observer Savari : son intuition devrait lui indiquer s'il s'agit bien de l'assassin. Gourbet l'amène dans une pièce à côté, puis fait entrer le suspect. Celui-ci réfute brillamment toutes les accusations et quitte les lieux ; toutefois, Julia est persuadée que Savari est coupable. Vibert, secrétaire du juge d'instruction, lui propose de mener, tous les deux, une enquête indépendante. Julia y consent (I). Vibert l'introduit, sous un faux nom, dans le salon de Pélagie d'Ermont où Savari vient souvent pour jouer aux cartes. Pour lui arracher l'aveu de sa culpabilité, Julia doit se faire aimer par Savari ; à la fin de la soirée, elle réussit à attirer son attention : Savari ne la quitte pas du regard (II).

Il commence à la fréquenter ; un jour, il lui avoue sa passion. Maintenant, Julia doute de sa culpabilité ; elle trouve le spectacle qu'elle doit jouer infâme. Vibert lui propose de mettre en scène une dernière épreuve (III) : il convie Julia

³¹¹ Sur les différentes stratégies que cette collaboration implique, voir, par exemple, l'article de Richard Saint-Gelais « Rudiments de lecture policière » (in *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 75, 1997, pp. 789–804) ainsi que les passages respectifs dans *Lector in fabula* d'Eco (*op.cit.*).

et Savari à dîner au café des Anglais et montre à Savari le poignard avec lequel Vidal a été tué en espérant qu'il se dénonce. Celui-ci reste impassible. Julia est persuadée de son innocence, mais Vibert ne renonce pas pour autant à sa conviction première (IV). Arrivé dans le salon de Julia, il la prie de révéler à Savari qu'elle est la veuve de Vidal ; en attendant, il se cache dans une pièce à côté. Julia dévoile à Savari la vérité. Frappé par son aveu, car c'est lui l'assassin de Vidal, Savari se tue à l'aide du poignard avec lequel il a immolé sa victime. Vibert triomphe (V).

La faute est donc commise et le secret instauré avant le début de l'action. Le cercle familial est décomposé d'entrée de jeu ; seule la réparation est possible. De plus, la faute est commise envers le monde fictionnel en tant que tel : par sa portée, elle touche le cercle familial aussi bien que le cercle social, sans parler des cercles intimes des protagonistes ; trouver le meurtrier afin de le punir revient ainsi à reconstituer le monde fictionnel en comblant le trou laissé par l'assassinat brutal dans le Symbolique (qui a tué Vidal et pourquoi ?) et dans l'Imaginaire (comment l'a-t-il fait ?). Partant, le dévoilement du secret ne présente un danger que pour Savari ; aussi n'y a-t-il pas de cercle de base familial bien délimité comme dans d'autres exemples : on est en face de cercles intimes entrecroisés. Tout cela peut s'expliquer par le fait que *Le Drame...* est un mélodrame « diversifié » selon la tripartition de Thomasseau ; on voit donc qu'il s'éloigne des schémas classiques : non seulement sur le plan de la structure générale, mais aussi sur le plan de la lecture.

Lecteur-observateur

Sur le plan de la lecture, on a affaire à deux dispositifs d'observation pour ainsi dire métafictionnels. Le premier est celui de l'enquête ; et il importe de noter que l'enquête n'a pas de statut officiel : elle n'est pas soutenue par l'institution judiciaire. Vibert choisit d'agir à ses propres frais, car non seulement il partage, à propos de Savari, l'intuition de Julia, non seulement il aime le « plaisir qu'on éprouve à chercher [la vérité] dans l'ombre, pas à pas »³¹², mais aussi rêve-t-il de passer enfin de l'observation à l'action. Ses actions, pourtant, sont celles d'un metteur en scène : convaincu de la véracité de son intuition première, il procède à l'arrangement du monde fictionnel de manière à prouver que Savari est effectivement meurtrier – l'idée qu'il puisse en être autrement ne lui vient même pas à l'esprit ; en d'autres termes, il réalise sa version du monde qu'il plaque sur la réalité fictionnelle sans se demander si les deux peuvent coïncider. Son désir de prouver la culpabilité de Savari est violent ; lorsque la passion de Savari pour Julia semble contrecarrer son investigation personnelle et brouiller l'ordre de l'enquête, Vibert s'exclame :

³¹² I, 8, p. 29.

Je découvrirai la vérité, malgré tout le monde, malgré vous-même, oui, madame, malgré vous-même ! J'ai soutenu qu'Albert Savari était coupable. Eh bien ! je veux le prouver, non pas aux autres, que m'importent les autres ! Mais à moi ! à moi³¹³ !...

Par son obstination, Vibert rappelle Romuald de *La Nuit du meurtre* : pour Vibert, il n'existe qu'un seul objectif ; comme Romuald, il s'acharne à faire coïncider sa version du monde avec la réalité, coûte que coûte : pour lui, la vérité appartient à l'ordre intime tout autant qu'à l'ordre objectif.

L'enquête de Vibert met en œuvre des procédés que l'on pourrait appeler théâtraux. D'abord, Vibert s'invente un personnage : pour s'introduire chez Pélagie d'Ermont, il se déguise en comte de Rubini, italien extravagant venu à Paris « pour écrire un roman judiciaire » en compagnie de deux dames artistes. Sous les masques de celles-ci se cachent Julia et Marietta, sa dame de compagnie : afin que la vérité soit découverte, Julia doit participer au spectacle inventé par Vibert. Un autre secret se met donc en place : à première vue, il sert des objectifs nobles, pourtant, son dévoilement entraînera des conséquences pas tout à fait inoffensives. Pour que Savari tombe amoureux de Julia, Vibert la met littéralement en scène :

Veuillez vous lever, vous approcher de la table de jeu et vous placer de telle sorte que votre regard se croise sans cesse avec celui de mon adversaire. Avant une heure, j'en suis persuadé, j'aurai atteint mon but³¹⁴.

De même, le dîner au café des Anglais s'avère un petit spectacle bien arrangé : Vibert amène savamment le dialogue sur le poignard qui a servi à tuer Vidal ; il observe minutieusement la réaction de Savari quand il lui raconte l'histoire véritable de ce poignard ; et, de plus, il fait venir, comme témoin-spectateur, Hector Dumouche, un personnage curieux qui mériterait que l'on s'y intéresse plus longuement.

Hector Dumouche est un personnage comique, une sorte de parodie des mauvais romanciers de l'époque : un écrivain débutant qui rêve d'écrire des romans judiciaires et qui est présent, en tant qu'observateur, dans toutes les scènes (hormis les dialogues intimes de Julia et Savari). Passionné, de toute évidence, par l'écriture réaliste, Dumouche s'occupe principalement à décrire avec soin le décor qui l'entoure, en marquant une attention particulière au nombre de candélabres, de bougies, de meubles, etc.³¹⁵. Au sein de la fiction, il

³¹³ III, 7, p. 78.

³¹⁴ II, 12, p. 57.

³¹⁵ Force est de constater que Dumouche se rend tout de même compte de la différence entre la fiction et la réalité et pense à son lecteur : « DUMOUCHE : ... Sur la table, près d'un magnifique homard, un pâté de foie gras. Dans les carafes, du champagne frappé... / PELAGIE, l'arrêtant : Comment ! mais nous n'avons rien de tout cela à souper ! / DUMOUCHE : Je le sais bien, mais je ne puis décrire un souper comme le vôtre, il est trop simple. J'en ai inventé un autre ; je produirai plus d'effet sur le lecteur. » (II, 15, p. 61)

instaure ainsi un deuxième dispositif métafictionnel d'observation : venu dans la soirée chez Pélagie, il décide d'écrire, en collaboration avec Vibert déguisé en comte Rubini, un roman sur le « crime qui a été commis tout dernièrement dans une maison de la rue de la Paix » et de faire de Savari le héros :

Quel aimable mauvais sujet. Avec un type comme celui-là, notre livre aura un succès écrasant auprès des femmes. C'est une trouvaille, je vous dis que c'est une trouvaille³¹⁶.

Si Vibert convie l'écrivain au dîner, c'est pour lui faire observer la scène qui s'y déroulera : « Elle se développera d'elle-même, devant vous. Vous n'aurez qu'à raconter ce que vous aurez entendu »³¹⁷. À travers la présence de Dumouche, le lecteur virtuel est donc constamment rappelé à sa qualité de lecteur : en plus de l'amuser, le personnage de l'écrivain amateur lui indique que *Le Drame de la rue de la Paix* est une fiction que l'on est en train de lire en même temps qu'elle s'écrit ; cela contribue à la distanciation du lecteur virtuel. Curieusement, dans le roman de Belot, le personnage de Dumouche est absent : dans la pièce, pourtant, il revêt une importance non négligeable ; on pourrait même se demander s'il n'incarne pas la figure de l'auteur.

Drame intime

Au cours des deux premiers actes, le lecteur virtuel peut donc avoir l'impression de participer à un jeu plaisant : il observe les événements du monde fictionnel à travers deux dispositifs qui le mettent à distance de l'action. Même si Vibert se proclame être à la recherche de la vérité, cette recherche elle-même s'apparente à la création d'une dimension illusoire que Dumouche, ne serait-ce que par ses commentaires, met encore plus en évidence. Il va de soi que l'inquiétude n'a pas de mise dans ce jeu ; le lecteur virtuel n'éprouve pas d'émotions fortes : il est en train de s'amuser dans un cadre doublement artificiel ; il essaie de deviner si Savari pourrait être coupable : au lieu de la curiosité inquiète propre aux autres mélodrames de notre corpus, il éprouve une curiosité tout court. C'est alors qu'il est confronté à un coup du hasard qui renverse littéralement le cours des événements et introduit en jeu un second dispositif, notamment lors de l'aveu de Savari.

Au début du troisième acte, on se trouve dans le salon de l'appartement de Julia : des espaces semi-publics (cabinet de justice au premier acte, salon de Pélagie au second), on passe dans un espace presque intime. Julia reproche à Vibert que l'enquête ne progresse pas ; celui-ci rétorque que c'est elle qui ralentit sa progression : bien que Savari la fréquente et qu'il a l'air d'être véritablement épris d'elle, elle évite toujours de rester seule avec lui. À contrecœur, puisqu'elle n'aime pas du tout le rôle que Vibert lui a imposé, Julia consent à ce que Vibert et Marietta s'éloignent et fait entrer Savari, qui est ravi de se retrou-

³¹⁶ II, 8, p. 51.

³¹⁷ IV, 2, p. 82.

ver enfin seul avec elle et de pouvoir lui faire un aveu d'amour long et passionné : l'amour pour Julia l'a changé, en lui faisant découvrir la vérité sur la vie et sur lui-même.

... j'ai mal vécu jusqu'au jour où je vous ai rencontrée. J'ai compris seulement alors ce qu'on appelle l'honnêteté, en comprenant le véritable amour³¹⁸.

L'aveu de Savari est le premier discours sérieux et profond dans ce monde fictionnel qui s'est construit, jusqu'à cet instant, sur un mode plutôt ludique ; de même, la scène d'aveu est la première scène intime de cette pièce, sinon la première *scène* tout court. En soi, l'aveu de Savari n'est pas un événement inattendu, Vibert le prévoit : pourtant, il n'en mesure pas l'effet bouleversant. Cet aveu frappe aussi bien Julia que le lecteur virtuel. Par cette scène, la distanciation « métafictionnelle » de celui-ci est partiellement anéantie ; le drame judiciaire prend un nouveau tournant : à côté du dispositif de l'enquête surgit un autre dispositif fondé sur la vérité passionnelle. Si avant l'aveu de Savari, le lecteur virtuel pouvait adhérer pleinement à la version du monde que Vibert s'efforçait à créer, à partir de cette scène, il est amené à se douter de la culpabilité de Savari, car le monologue intime de ce dernier crée inévitablement un espace d'identification et suscite une hésitation simple, mais fondamentale : un assassin, un meurtrier peut-il aimer profondément³¹⁹ ?

Un écartèlement important se produit. Le lecteur virtuel est « déchiré » entre deux désirs tout à fait banals, mais contradictoires, entre deux versions du monde conflictuelles : d'un côté, il veut bien voir Vibert réussir ; de l'autre, il désire également voir Julia et Savari s'aimer ; or, ce n'est possible que si Vibert a tort : la vérité judiciaire ne peut pas coexister avec la vérité passionnelle. À partir de cet instant, le lecteur virtuel commence à appréhender le dévoilement du secret ; l'aspiration naturelle à apprendre le nom du meurtrier devient inquiétante : c'est la transformation du drame judiciaire en drame passionnel qui fait surgir l'inquiétude. En ignorant ce qui se cache derrière le voile du secret, le lecteur virtuel se trouve dans un état d'hésitation permanent : il désire et craint à la fois le déchirement du voile ; l'aveu de Savari le fait passer, pour ainsi dire, de la lecture plaisante à la lecture jouissive.

Un charmant couteau-poignard

Au cinquième acte, le lecteur virtuel est presque assuré de l'innocence de Savari : le dîner au café des Anglais a démontré que la version du monde de Vibert pouvait être fausse ; de plus, à la fin de l'acte IV, Julia reçoit une lettre l'informant de l'arrestation de l'assassin de son mari³²⁰. L'entêtement de Vibert,

³¹⁸ III, 5, p. 72.

³¹⁹ Cf. l'exclamation de Julia au dernier acte qui va dans le même sens : « Vous n'êtes pas coupable ! Vous ne pouvez pas l'être, puisque je vous aime ! » (V, 9, p. 106).

³²⁰ Par ailleurs, le pauvre Dumouche, en apprenant que le comte Rubini s'appelle Vibert et qu'il l'a engagé en tant que témoin d'une scène « criminelle », décide de renoncer au roman

qui pense toujours ne pas pouvoir se tromper, inquiète toutefois le lecteur virtuel. Le dernier acte est censé y mettre fin. Afin d'aboutir à la vérité, quelle qu'elle soit, un dévoilement réciproque doit avoir lieu : et, effectivement, Vibert vient demander à Julia de révéler à Savari son identité (« ... ce poignard qui a tué votre mari, osez dire à Savari qu'il vous appartient »³²¹) ; celle-ci, persuadée que Savari, qu'elle aime, est innocent, dit à Vibert de se cacher dans une pièce à côté pour s'assurer que ses accusations sont fausses.

La scène a lieu dans le salon de Julia : spatialement, l'action est centrée autour de la petite table sur laquelle on voit le poignard, l'arme du crime. Après le dévoilement réciproque, qui rend les personnages quasiment muets à tour de rôle, Julia prie Savari de lui raconter les mobiles de son crime et la façon dont il l'a commis, tout en espérant qu'il s'agisse d'un mensonge. Savari accepte ; qui plus est, son récit fait coïncider le salon qui se trouve dans l'espace scénique avec le salon de Vidal la nuit du meurtre :

Vous vous rappelez le salon de Maurice Vidal, le vôtre. Au milieu, une table ressemblant à celle-ci. Sur la table, on voyait un poignard : le voici, c'est le même³²².

Savari avoue avoir tué Vidal dans un accès de rage, lui avoir donné la mort « sans intention de la donner ». S'il ne s'est pas rendu à la justice, c'est qu'il ne voulait pas qu'on le prenne pour un « assassin vulgaire » ; avant de rencontrer Julia, qui l'a ramené à la vie, il était par ailleurs prêt à se suicider :

« Ah ! me disais-je, si la vie me devient à charge, si le souvenir de mon crime m'est odieux, je saurai bien me faire justice à moi-même. » [...] [et] au moment où, désespéré, j'allais peut-être en finir avec la vie, tout à coup je m'y cramponnai de toutes mes forces³²³...

Julia ne peut lui répondre que par des exclamations : en face d'un récit si terrible, la parole lui manque. Enfin, Savari déclare que sa vie n'a plus de sens, car « une barrière infranchissable » s'est élevée entre Julia et lui ; il se saisit du poignard et se frappe sans que Julia puisse l'arrêter : « J'ai tué Maurice Vidal avec ce poignard, c'est ce poignard qui me tuera »³²⁴. Avant de rendre son dernier soupir, il implore le pardon de Julia, mais celle-ci n'est pas capable de parler ; elle tombe à genoux auprès du cadavre et prie silencieusement ; c'est alors

judiciaire : « ... moi qui croyais prendre des notes lorsque je faisais des rapports... Ah ! j'en ai assez du roman judiciaire, c'est trop dangereux... je vais faire du roman historique. Oh ! que d'émotions ! que d'émotions ! » (IV, 7, p. 91).

³²¹ V, 7, p. 102.

³²² V, 9, p. 106.

³²³ *Ibid.*, p. 107.

³²⁴ *Ibid.*, p. 108.

que Vibert, triomphant, sort de la chambre où il était caché en s'écriant : « Je ne m'étais pas trompé ! »³²⁵.

Le suicide de Savari est l'une des rares morts volontaires mélodramatiques pour laquelle le lecteur virtuel peut *imaginer* le geste suicidaire dans l'espace scénique proprement dit : même si le personnage « tourne sur lui-même » afin de cacher au regard extérieur la blessure mortelle, il se frappe sans se dissimuler. De même, la scène du dévoilement dont le suicide s'avère être le point culminant se joue, pour ainsi dire, « en superposition » : par l'intermédiaire du poignard et de la petite table qui attirent Savari comme un aimant (les didascalies indiquent que même s'il fait un pas vers Julia, il revient aussitôt à côté de la table), un autre espace-temps, pour ne pas dire un autre événement s'inscrit au sein de l'espace scénique – celui du passé, celui du meurtre de Vidal. À travers le geste suicidaire, Savari se substitue à sa victime : en refigurant son crime, en le réinscrivant dans l'ordre symbolique et l'ordre imaginaire, il expie sa faute première.

Le monde fictionnel est ainsi reconstitué, comme en témoigne l'exclamation victorieuse de Vibert ; le traître s'est fait justice. Néanmoins, le lecteur virtuel est loin de partager le triomphe du personnage : la reconstitution n'est possible que grâce à l'élimination de l'une des versions du monde, celle de l'amour réciproque ; cette version supprimée, paradoxalement, semble être plus juste que la quête judiciaire de Vibert qui s'est servie de l'amour comme d'un instrument à la recherche de la vérité. Les attentes du lecteur virtuel sont trompées. Un spectateur empirique de l'époque, en l'occurrence Jules Claretie, note à ce propos : « C'était sur l'amour de Savari pour Julia Vidal et sur la passion soudaine de Julia pour lui que reposait l'intérêt [de l'action]. [...] Savari accusé et innocent intéresserait singulièrement »³²⁶. La scène du suicide éclaire, entre autres, la dimension presque œdipienne de l'œuvre : par son crime, Savari détruit son propre avenir en l'ignorant complètement ; et le lecteur virtuel ne peut que s'apitoyer sur le destin des protagonistes. Ainsi, le suicide accompli au dénouement contribue à la catharsis « des larmes » chez le lecteur virtuel, et rend le triomphe final de Vibert très ambigu.

Dramaturgie du suicide

Dans le roman éponyme de Belot, Savari ne se suicide pas. Il dévoile le premier son crime à Julia ; elle lui répond qu'elle est la veuve de Vidal. Vibert surprend cette scène depuis une chambre dont Julia ignore l'existence et descend dans la rue pour arrêter Savari au moment où il sort, frappé par l'aveu de sa bien-aimée³²⁷. Dans la rue, Savari se perd dans une manifestation ; et lorsque les

³²⁵ V, 10, p. 108.

³²⁶ Claretie J., *op.cit.*, p. 86.

³²⁷ Ajoutons que dans le roman, Vibert lui-même est épris de Julia ; *Journal pour tous* cité plus haut s'interroge si ce n'est pas la censure qui a obligé Belot de supprimer ce fait de l'intrigue.

soldats ouvrent le feu sur la foule, il est mortellement blessé et meurt peu de temps après.

Nous nous demandons si pour une pièce de théâtre, dans la perspective de l'économie dramaturgique, le suicide ne serait pas l'un des moyens les plus efficaces d'amener le récepteur à la catharsis, et justement lorsqu'il s'agit de punir le traître. Selon la logique mélodramatique, il est assez difficile de faire tuer ce dernier, car il devrait être éliminé par une force neutre, par le hasard, comme c'est le cas dans le roman de Belot, ou par une force supérieure, par la fatalité, qu'il est difficile de faire figurer sur scène : le mélodrame, qui se repose sur une sorte de vraisemblance mondaine, n'accueille pas volontiers les forces « supérieures » qui se manifestent rarement dans un cadre bourgeois ou rural. Les Bons ne pourraient pas tuer le traître sans être déshonorés, sauf s'il s'agit d'un duel, dont le mélodrame se sert souvent. Le suicide, en revanche, offre une solution facile et élégante de châtier le mal et, mieux encore, d'arranger les événements de sorte que le mal se punisse lui-même après s'être repenti, tout en évitant de rendre la mort du scélérat trop pathétique : si l'on revient sur l'exemple en question, l'espace scénique, nous semble-t-il, étant donné ses limites spatiales, aurait du mal à accueillir un meurtre neutre ou accidentel ; incarné sur scène, il perdrait sa puissance qu'il était cependant en mesure d'exercer sur l'imaginaire du lecteur du roman.

Cela dit, dans son article « Réécriture racinienne du crime et réécriture d'un crime racinien : *Andromaque* et ses adaptations anglaises »³²⁸, François Lecercle donne l'exemple d'une adaptation scénique d'*Andromaque* où l'on a choisi de représenter le meurtre de Pyrrhus sur scène, accompagné du récit d'Oreste. L'effet tragique produit par le récit laisse place au rire du public : outre la redondance provoquée par le récit, la représentation effective du meurtre ralentit les événements tragiques à l'extrême (ainsi, Lecercle évoque les acteurs qui passent leur temps à transporter les cadavres), tandis que dans le récit racinien, la rapidité de leur succession est poussée « jusqu'à l'invraisemblable »³²⁹.

En prolongeant cette réflexion et en l'appliquant à notre corpus, nous pouvons postuler que non seulement le suicide (du traître) permet une sorte d'économie technique et éthique, mais aussi qu'il est plus efficace, de manière générale, par sa promptitude : pour se donner un coup de poignard, pour avaler du poison ou pour se jeter de la fenêtre, il suffit d'une seconde ; et le récepteur peut en être véritablement frappé. On peut également s'en servir de manière inverse afin de mettre sur scène le monologue ultime du personnage qui s'est empoisonné : on examinera à cet égard *Chatterton* de Vigny. Dans cette optique, le suicide est un événement « pur » et utile aussi bien du point de vue dramaturgique que du point de vue théâtral : il se contente de moyens très simples, il n'a pas besoin d'autres actants, il donne la possibilité de maîtriser le temps de l'action ; de plus, s'il a lieu dans l'espace scénique, il permet de foca-

³²⁸ In *Littératures classiques*, No. 67, 2008, pp. 147–162.

³²⁹ *Ibid.*, p. 160.

liser l'attention du récepteur sur le corps expirant, au seuil de la mort : ce n'est pas par hasard si les didascalies précisent souvent que les personnages reculent devant le suicidaire dans une sorte de « consternation générale ».

Pour revenir à la lecture du texte dramatique, soulignons que le lecteur peut facilement s'imaginer une foule occupant l'espace scénique et tuant le traître : pour lui, cet aspect ne revêt pas une grande importance. En revanche, comme on vient de le voir, le *suicide* du traître lui permet de s'apitoyer sur le personnage, apportant ainsi des nuances supplémentaires au *happy end* où le monde fictionnel se trouve reconstitué : la satisfaction du lecteur virtuel se mêle ainsi à la pitié (même s'il s'agit de la pitié-mépris), et, dans certains cas, à la terreur ; ce qui lui permet, entre autres, un retour sur soi-même. Dans le mélodrame tardif, le suicide du traître peut donc paradoxalement donner lieu à la catharsis « jouissive ». Quant au mélodrame classique, le lecteur virtuel n'a pas de raison valable pour s'apitoyer sur le traître : lorsque celui-ci n'éprouve pas de remords, au dénouement, son évacuation ou sa punition renforcent le triomphe général. En même temps, lorsque le traître se tue en reconnaissant et en expiant sa faute par la mort volontaire, la satisfaction du lecteur est plus importante que dans le cas où ce premier ne se repent pas, en étant simplement voué à la justice : en plus de mettre en œuvre la catharsis à proprement parler, le suicide la renforce.

De plus, la mort volontaire éclaire le conflit entre les passions individuelles et le cercle de base : si le scélérat est amené à se tuer, c'est en découvrant que sa faute est incompatible avec l'ordre en vigueur ; le dévoilement du secret détruit ses illusions et le met en face du vide, de l'avenir inexistant. D'une certaine manière, en portant atteinte au cercle de base, il commet une faute envers lui-même, une faute qu'il est obligé de payer par sa vie. Les suicides des victimes du mélodrame reposent sur le même mobile : mais dans ce cas, il n'est plus possible de parler de la reconstitution du cercle de base – leur mort volontaire défigure ce dernier.

Dans ce chapitre, nous nous sommes penchée sur quatre exemples de la reconstitution, voire de la reconfiguration des mondes fictionnels mélodramatiques. À l'exception du *Suicide...* de Pixérécourt où la reconstitution du monde fictionnel devient possible grâce à l'intervention de la Providence, mais aussi grâce au caractère vaillant du vieux sergent Clermont, le retour du monde fictionnel à l'état idyllique qui est présenté, pour la plupart, dans l'exposition, est dû au suicide du traître (ou de la traîtresse) qui nuit, tout au long de l'action, aux fondements de ce monde, empêchant ainsi le triomphe de la vérité et de la justice. Dans les deux mélodrames romantiques, *La Nuit du meurtre* et *Marianne*, la fonction du suicide du traître se limite à permettre la réunion heureuse des Bons, ainsi que la canalisation de la violence, le traître faisant ainsi office de bouc émissaire ; le lecteur virtuel est par conséquent amené à une catharsis « plaisante » dans laquelle la pitié-mépris envers le traître se mêle à la satisfaction qu'il partage avec les antagonistes. En revanche, dans *Le Drame de la rue*

de la Paix, mélodrame plus tardif, et dans lequel l'on peut déjà apercevoir une certaine épiciation opérée par la double distanciation du récepteur à travers les dispositifs correspondants, le suicide du traître, quoiqu'il favorise toujours le triomphe de la justice, est à même de réordonner les versions du monde surgies au cours de la lecture : s'inscrivant dans la version du monde « passionnelle » bien plus que dans la version du monde de Vibert qui poursuit la vérité, la mort volontaire de Savari fait surgir la pitié-compassion, en influant ainsi sur la nature de la catharsis qui, cette fois-ci, s'avère être jouissive, s'ouvrant sur le Réel et non pas sur la réalité fictionnelle remise en ordre.

Dans les parties suivantes, on verra qu'un tel dénouement « équivoque » est en général propre aux formes théâtrales qui commencent à surgir à la même époque, et notamment au drame naturaliste et symboliste ; toutefois, comme le chapitre suivant le montre, il est plus courant que le mélodrame privilégie les dénouements pour ainsi dire univoques, ainsi qu'une catharsis « pure » que rien ne vient rendre ambigu.

3. Déformer le monde : le suicide passionnel

Comme parfois, au temps chaud, un petit papillon, attiré par la lumière, vient voler dans les feux, ce qui cause à lui la mort et aux autres la douleur ; ainsi je cours sans cesse à mon fatal soleil³³⁰...

Le suicide des victimes – mais force est de constater que l'on ne trouve parmi elles jamais de personnage parfaitement innocent – déforme le monde fictionnel, tout en refermant la voie à la reconstitution de celui-ci : si l'identification du lecteur au traître, élément étranger dans un corps mélodramatique, est ironique et que le suicide du traître lui procure une satisfaction certaine, le suicide de la victime, à laquelle on s'identifie positivement et autour de laquelle le réseau fictionnel est d'une certaine manière centrée, ne saurait pas être reçu de la même façon « méprisante » ; et le monde fictionnel, par conséquent, ne saurait être reconstitué puisqu'un élément constitutif, justement, lui manque. Précisons toutefois que dans notre corpus, il n'y a qu'une pièce où l'opposition entre la victime et le traître soit présentée de manière claire : il s'agit de *Valentine, ou la séduction* de Pixérécourt ; dans deux autres mélodrames (*Huit ans de plus* d'Arnould et *L'Arlésienne* de Daudet³³¹), le personnage du traître n'apparaissant pas dans le texte, on peut se demander si le suicidaire n'est pas lui-même à la fois traître et victime : une passion impossible à assouvir l'amène à se donner la mort ; cette passion constitue effectivement une faute envers le monde fictionnel ; cela dit, le suicidaire dont la passion transgresse l'ordre extérieur (social et

³³⁰ Pétrarque, sonnet XCI in *Les Rimes*, tr. F. Reynard, Paris : G. Charpentier, 1883.

³³¹ Il peut sembler étrange de voir figurer la pièce d'un auteur prétendument naturaliste dans la partie de notre recherche consacrée aux mélodrames. Nous en expliciterons les causes le moment venu.

familial) ne se trahit-il pas lui-même aussi ? Dans l'affirmative, sa mort ne déforme pas le monde fictionnel, mais le ramène, à l'inverse, à un état idéal qui n'est pas ébranlé par des sentiments nuisibles ; toutefois, par le suicide du protagoniste, le lecteur virtuel traverse une expérience quasi tragique : la situation terrifiante des victimes, qui ne fait que s'aggraver au long de l'action avant de culminer dans la mort volontaire, y prête largement. Nous examinerons donc, à présent, en quoi l'expérience de la déformation du monde est différente de celle de sa reconstitution dans la perspective de la lecture jouissive.

3.1. *Valentine, ou la séduction*³³² : un trou sans fond

... Demain, au sortir de cette fête, s'il se promène sur ces bords avec ses joyeux amis, je voudrais que ses pas triomphants vinssent heurter le corps inanimé de cette femme qu'il a si horriblement trompée³³³ !...

Valentine, ou la séduction de Pixérécourt nous semble marquer le passage du mélodrame classique au mélodrame romantique, et ce notamment par le traitement de la violence qui n'est pas tout à fait propre au mélodrame du début de siècle : si d'habitude, le déshonneur ne fait que menacer la victime, dans cette pièce, le dramaturge n'hésite pas à mettre en scène une victime qui vient d'être déshonorée. Dans les critiques du spectacle, on note que « cette pièce est presque une tragédie bourgeoise », que « cet ouvrage ne ressemble pas à la plupart des mélodrames » et, enfin, que « c'est plutôt un drame qu'un mélodrame »³³⁴, tout en soulignant l'immense succès auprès du public qui n'a pas manqué de verser des larmes sur les malheurs de la protagoniste³³⁵. En fait, non seulement le dénouement de *Valentine* est inhabituellement violent³³⁶, mais la pièce elle-même s'ouvre d'une manière « neuve, frappante » : notamment par un cri « perçant et douloureux » qui vient de l'intérieur de la maison se situant au sein d'un jardin. Ensuite, l'on voit Valentine s'élancer dans l'espace scénique : elle veut s'enfuir, mais la porte du jardin est fermée ; épuisée, elle tombe sur le banc :

Grand dieu ! je ne suis point mariée³³⁷ !

³³² Pixérécourt R.-G. (de), *Valentine, ou la séduction*, Paris : J.-N. Barba, 1822.

³³³ *Ibid.*, III, 11.

³³⁴ Le terme même de mélodrame commençait à être dédaigné à l'époque, vu la qualité de la production mélodramatique ; on lui préférerait celui de drame. Voir sur ce point Thomasseau, *Le Mélodrame, op.cit.*, p. 54.

³³⁵ Voir « Jugements des journaux » in Pixérécourt R.-G. (de), *Théâtre choisi*, t. IV, Genève : Slatkine reprints, 1971, pp. 111–117.

³³⁶ Comme nous l'avons fait remarquer plus haut, le suicide n'est pas un dénouement propre au mélodrame classique, et surtout celui de la victime.

³³⁷ I, 1, p. 4.

Une telle ouverture attire nécessairement l'attention : le lecteur virtuel comprend que quelque chose de terrible s'est passé à l'intérieur de la maison, il est curieux de l'apprendre ; effectivement, au cours du dialogue avec Léonard le jardinier, le lecteur virtuel apprend, avec la protagoniste, que « la pauvre, l'infortunée Valentine, la victime d'un monstre »³³⁸ a été déshonorée par Adrien (dont le vrai prénom, comme on l'apprendra plus tard, est Édouard) après un faux mariage organisé avec le concours du baron Ernest, ami traître d'Édouard. C'est chez Ernest que Valentine se trouve au premier acte.

Valentine veut s'enfuir pour rentrer dans la demeure d'Albert, son père ; or Ernest et madame Germain, la femme de confiance du traître, la retiennent enfermée dans le jardin. Valentine est sauvée par son père qui vient la chercher. (I) De retour chez Albert, celui-ci demande à sa fille des explications sur son absence ; Valentine lui promet de tout dire le soir même. Elle écrit à Adrien en le priant de venir la voir avant qu'elle ne se livre « à un acte désespéré » ; or celui-ci frappe déjà à sa porte. Il explique à sa bien-aimée que leur mariage est impossible, puis se cache dans la chambre d'à côté, car la comtesse Honora vient rendre visite à la jeune fille. Elle apprend à Valentine qu'Adrien est en fait le comte Édouard, son époux légitime. Une fois la comtesse partie, Albert engage Édouard dans un duel que Valentine arrête. Édouard s'en va ; Valentine implore le pardon de son père, mais celui-ci la maudit. (II) Valentine se rend dans la fête chez le comte de Noralberg afin de s'assurer définitivement de la scélératesse d'Édouard. Lorsqu'elle comprend que la comtesse Honora ne lui a pas menti, elle se noie dans la rivière au beau milieu de la fête. (III)

À l'inverse de la situation du *Suicide...* du même auteur, l'attention du lecteur virtuel n'est pas focalisée sur le cercle familial et idyllique, mais sur le cercle intime – i.e. l'espace intime de la protagoniste, bouleversé de fond en comble. Le monde fictionnel comporte d'entrée de jeu une brèche profonde à tous les niveaux : si elle était découverte, la faute de Valentine couvrirait de déshonneur non seulement sa propre famille, mais aussi celle d'Édouard, « grand seigneur », ce qui impliquerait des conséquences au niveau social. Par ailleurs, bien que ce soit Ernest qui ait poussé Édouard à commettre le crime, la culpabilité se partage, de fait, entre le traître, Édouard et Valentine elle-même, Édouard étant coupable de ne pas avoir résisté à la tentation, et Valentine de ne pas avoir écouté les conseils de son père : même si elle ignorait que le mariage était un leurre, le fait d'avoir consenti à se marier sans bénédiction paternelle la rend coupable de fait. Ainsi, comme Valentine est déjà déshonorée, elle « incarne » la faute envers le monde fictionnel ; elle s'en rend par ailleurs parfaitement compte, et son seul désir est d'aller mourir auprès de son père, car une telle faute n'est pas facile à réparer :

³³⁸ *Idem.*

... laissez-moi retourner chez mon père... [...] Rendez-moi la liberté... permettez que j'aie mourir de douleur et de honte aux pieds de ce respectable vieillard³³⁹.

Comme Valentine est l'incarnation de la faute, les autres personnages font tout leur possible pour qu'elle ne soit pas dévoilée : et si dans les mélodrames que l'on vient de voir, le suicide est la conséquence du dévoilement à la fois intime et public de la faute, dans la pièce en question, la mort volontaire en est la cause (du moins hors du cercle familial) ; il est ce qui fonde la scène du suicide en tant que scène. Par ailleurs, s'il n'est pas étonnant que les traîtres veuillent tenir Valentine enfermée jusqu'à ce qu'elle se calme, tout en craignant « qu'elle n'attende pas à ses jours »³⁴⁰, il est remarquable que la comtesse Honora, ayant appris le faux mariage de Valentine, lui propose de venir habiter « une retraite ignorée »³⁴¹ ; de même, lorsque Valentine se rend à la fête chez le comte, on la surveille et on l'enferme à l'intérieur de la maison tout comme au premier acte : on a effectivement peur qu'elle accomplisse « un sinistre projet »³⁴² qui peut jeter la lumière sur le secret. Toutefois, le sort de Valentine semble être fixé par elle-même d'entrée de jeu ; elle est décidée à mourir pour expier son déshonneur. La pensée suicidaire est sous-jacente à son discours ; comme pour un personnage tragique, pour Valentine, il n'y a pas de lendemain ; sa décision est arrêtée : « ce soir, mon sort sera fixé », lance-t-elle dans un aparté³⁴³ ; à Édouard, elle propose directement de venir la pleurer avec son père³⁴⁴ ; à la comtesse Honora, qui lui offre son assistance à partir du lendemain, elle répond :

Souffrez que je vous voie aujourd'hui (*elle appuie sur ce dernier mot*) le plus longtemps possible³⁴⁵.

Enfin, lorsque Valentine se rend à la fête chez le comte de Noralberg pour l'implorer de veiller sur son père, elle lui parle d'elle-même à la troisième personne, en insistant sur le fait qu'elle est déjà morte³⁴⁶. Sa mort volontaire au dernier acte est donc tout à fait prévisible et décidée : il ne s'agit pas d'un événement inattendu ; le lecteur virtuel est constamment tenu en éveil par le caractère inéluctable du dénouement tragique.

³³⁹ I, 11, p. 22.

³⁴⁰ I, 8, p. 18.

³⁴¹ II, 13, p. 48.

³⁴² III, 16, p. 75.

³⁴³ II, 2, p. 28.

³⁴⁴ II, 7, p. 36.

³⁴⁵ II, 13, p. 49.

³⁴⁶ III, 10, p. 69.

Suicide sur scène

Dans la circonstance, le lecteur virtuel se trouve dans une position tout à fait étrange : il n'a rien à espérer car le cercle de base ne peut pas être reconstitué, le déshonneur de Valentine étant irréparable (son séducteur étant déjà marié) ; pourtant, s'identifiant à la protagoniste, il continue à espérer envers et contre tout sa reconstitution miraculeuse : bien que Valentine médite un projet sinistre et refuse toute aide venant de l'extérieur, elle continue à croire qu'un avenir heureux est encore possible. Afin de se protéger du vide terrible sur lequel ouvre son déshonneur, elle se maintient dans l'illusion qu'Édouard est un homme honnête qui n'aurait pas su la tromper car elle l'aime, et, de même, que sa réintégration dans le cercle familial reste toujours envisageable. Paradoxalement, l'illusion passionnelle coexiste avec la pensée suicidaire dans l'espace intime de Valentine jusqu'au tout dernier moment : elle ne croit pas Édouard sur parole lorsque celui-ci l'assure que leur mariage est impossible ; elle ne croit pas non plus – du moins définitivement – la comtesse Honora :

... j'ai voulu bien me convaincre de sa perfidie, en le voyant auprès de ma rivale. Il se pourrait que l'on m'eût abusée. J'ai dû connaître l'entière vérité. Mais quand *tout espoir me sera ravi*, j'aurai bientôt cessé de vivre³⁴⁷.

De ce fait, pour Valentine, le dévoilement du secret s'effectue de manière progressive : bien qu'elle connaisse son déshonneur dès le début et bien qu'elle apprenne, au beau milieu de l'action, qu'Édouard ne pourra jamais l'épouser, elle dresse devant ces faits terribles un écran d'espoir et d'illusion : quand ce dernier est détruit par la voix de la Comtesse, la protagoniste s'évanouit.

LA COMTESSE, *en dehors*
Cherchez partout, mes amis. [...]

VALENTINE
La Comtesse ! cette fois on ne m'a pas trompée... Voilà donc l'épouse du perfide ! Ah ! Fuyons ses regards... je me sens défaillir... [...]

*Elle tombe évanouie dans un bosquet qui entoure la rotonde*³⁴⁸.

Le lecteur virtuel peut encore espérer que la Comtesse réussira à sauver Valentine, mais celle-ci s'enfuit de la maison où on l'a enfermée. Notons sur ce point que l'intrigue de la pièce se fonde sur quatre (!) enfermements et évasions successifs qui contribuent, entre autres, à maintenir la tension dramatique, car elles diminuent ou font croître, respectivement, la probabilité du suicide : avant le début de l'action, la protagoniste s'enfuit de la maison paternelle pour se retrouver enfermée dans le logis d'Édouard ; à la fin de l'acte I, son père l'aide à

³⁴⁷ III, 11, p. 71, n.s.

³⁴⁸ III, 13, p. 73.

s'enfuir de ce dernier et la ramène dans la maison paternelle ; au début de l'acte III, on apprend que Valentine s'est enfuie de chez Albert pour venir dans le château du comte et confirmer ou annuler son espoir illusoire ; enfin, lorsqu'on l'enferme à l'intérieur du château, elle s'évade vers la rivière. L'Imaginaire de la pièce fonctionne ici, sur un plan plus abstrait, selon une dialectique de l'enfermement et de l'ouverture ; le monde fictionnel est ainsi rendu implicitement instable, ce qui contribue également à augmenter la tension propre à la lecture ; et il se peut que Valentine cherche non seulement à réparer sa faute, mais aussi à fuir sa propre ombre. Sa dernière évasion réussit enfin ; une fois sur le pont surplombant la rivière, elle s'y jette après avoir pardonné à Édouard :

*En effet, on voit Valentine traverser en courant une allée d'arbres qui conduit à la rivière ; quand elle est parvenue au milieu du pont, elle dit très haut :
Adieu, je te pardonne et je meurs !*

Puis elle s'élance dans les flots. On entend un cri général d'effroi. À peine Valentine est-elle tombée que les bords de la rivière, le pont et tous les praticables du jardin se couvrent de monde. Édouard veut se précipiter dans l'eau, on l'en empêche. [...] Mouvement général, confusion. Les joueurs sautent dans leurs barques et parcourent la rivière. Le jour baisse³⁴⁹.

À l'inverse de la plupart des morts volontaires de notre corpus mélodramatique, celle-ci est véritablement mise en scène. L'événement commence dans l'espace scénique rempli de monde : deux scènes plus tôt, les invités arrivent « au son d'une musique légère »³⁵⁰ pour assister à une joute où les vainqueurs expriment leur joie par des danses grotesques ; quand la nouvelle de la fuite de Valentine arrive, tout le monde suit la comtesse pour entourer ensuite l'espace où le suicide aura lieu : la mort volontaire attire les regards ; nous pouvons constater ici la même invasion de l'espace restreint par l'espace vague et le même désordre général que dans *Le Suicide*. Et si dans cette dernière pièce, c'était le pavillon qui cachait l'acte d'Hyppolite, dans *Valentine*, le suicide se donne à voir tout en restant dissimulé. Juste avant le tomber de rideau, le corps est amené sur scène, mais tout comme la rivière soustrait des regards l'instant de la mort de la protagoniste, il y a un voile blanc qui couvre son cadavre. La mort reste toujours invisible au niveau technique du dispositif, tout en activant l'imagination :

Une barque paraît sous le pont. Un voile blanc étendu sur la partie qui est à la vue du spectateur, et qui paraît cacher un cadavre, annonce que Valentine est morte. La consternation des assistans ne laisse pas d'ailleurs le moindre doute. Cette scène est éclairée par des flambeaux placés dans des barques. Le Comte prend vivement Edouard et Ernest par la main, et les conduit au bord de la rivière.

³⁴⁹ III, 17, p. 76.

³⁵⁰ III, 15, p. 74.

LE COMTE

Odieux assassins ! contemplez votre ouvrage³⁵¹.

Au niveau de l'Imaginaire, ce suicide se manifeste de manière presque poétique. Il se termine par un tableau que l'on est invité à *contempler* ; le geste suicidaire qui met la scène en désordre est suivi de l'apaisement : les barques glissent silencieusement dans l'obscurité, les flambeaux éclairent à la fois les visages endoloris et le voile blanc sous lequel se laisse deviner un corps inanimé³⁵². Cette scène est fascinante ; il y a la mort, mais c'est une mort embellie ; la terreur est absente, laissant place à la douleur et à la pitié-compassion : la toile tombe sur « la consternation générale » ; et le lecteur virtuel pourrait, tout comme les spectateurs de l'époque, verser quelques larmes sur le destin de la « pauvre, infortunée Valentine » : on ne peut que s'apitoyer sur elle et sur son père, qui demande au ciel de lui ôter la vie, ainsi que sur Édouard qui, en proie aux remords, appelle la vengeance sur sa tête.

Déformation du monde

Pourtant, aussi beau soit-il, le geste suicidaire de Valentine dévoile indirectement sa faute à la société présente sur scène : dès que sa fille disparaît dans la rivière, Albert, ne sachant plus se contenir, saisit Édouard par la gorge et le convoque en duel, ce qui permet au Comte de promettre de punir le traître – soulignons toutefois qu'il s'agit seulement d'une promesse ; en réalité, le scélérat ne sera pas châtié au dénouement. De plus, le suicide défigure irréversiblement le monde fictionnel : le cercle intime de base disparaît ; le cercle familial est démantelé : il est quasi évident qu'Albert ne survivra pas à sa fille et que la famille d'Édouard sera compromise par le méfait du jeune homme. Seul le cercle social, qui se trouve en position d'observateur neutre, demeure inchangé. Au sens figuré, on peut dire que l'écorce du fruit reste intacte, mais il n'y a plus de pulpe³⁵³. Comme le note *Le Courrier des spectacles*, « [ce mélodrame] ne satisfait pas complètement les spectateurs sensibles, qui, après s'être attendris sur les malheurs de la vertu, aiment à la voir triompher »³⁵⁴ ; et effectivement, à l'inverse des cas de reconstitution du monde fictionnel que l'on vient d'examiner, le lecteur virtuel n'éprouve pas la satisfaction à laquelle s'ajoute, dans le mélodrame tardif, la pitié pour le traître suicidaire : le destin de Valentine est terrible et le dénouement de son drame intime affligeant. Métaphoriquement, le trou que sa faute a laissé dans la structure du monde fictionnel (il va sans dire que le déshonneur de Valentine en soi échappe à l'ordre symbolique aussi bien qu'à l'Imaginaire) n'a pas pu être comblé ; pire encore, ce trou, qui

³⁵¹ III, 20, p. 78.

³⁵² Signalons que le même phénomène se reproduira dans *Intérieur* de Maeterlinck : sur un certain plan, son drame pourrait être lu comme une sorte de mélodrame épuré...

³⁵³ Quitte à brûler les étapes, notons que la transformation des mondes fictionnels romantiques de notre corpus aboutit, sans exception, au même résultat.

³⁵⁴ « Jugements des journaux », *op.cit.*, p. 112.

est aussi un trou dans l'écran et par lequel le Réel surgit au sein du monde fictionnel, s'est agrandi et a démantelé le cercle familial.

Dans le cas présent, on l'a vu, ce n'est pas le dévoilement extérieur de la faute qui cause le suicide, mais l'inverse. Pour se suicider, Valentine a dû elle-même se rendre compte de son égarement et se persuader qu'elle a été *réellement* déshonorée³⁵⁵ ; c'est donc le dévoilement intérieur qui l'amène à se donner la mort ; et c'est l'illusion passionnelle qui dissimule, peu ou prou, la terrible vérité, tout en alimentant l'espoir du lecteur virtuel. Il ne faut pas penser que celui-ci le puise uniquement de l'espace intime de la protagoniste ; en réalité, au cours de l'action, on propose à Valentine plusieurs possibilités pour échapper au dénouement tragique : or, sa passion pour Édouard la force à les rejeter toutes. Ainsi, en réponse à la proposition de la comtesse Honora que l'on a évoquée plus haut, Valentine s'exclame : « Ah ! je ne le reverrai jamais »³⁵⁶ ; et même lorsque son père lui promet de lui accorder son pardon, elle s'y refuse, car pour cela, elle doit maudire Édouard. On voit donc que la fidélité aux serments sentimentaux, qu'il est possible de considérer comme caractéristique de l'ipséité, entre de nouveau en conflit avec les attentes de la famille et de la société, donc avec la mêmété ; pourtant la constance et la fidélité de Valentine à ses propres principes la rendent sympathique et digne de compassion.

Le cheminement de Valentine ressemble donc à une longue agonie où les faibles lueurs d'espoir n'arrivent pas à effacer la pensée suicidaire qui, lorsque les dernières illusions se dissipent, se mue en acte. Le lecteur virtuel traverse ce chemin avec la protagoniste ; le suicide y met fin, en évacuant l'inquiétude du lecteur virtuel à partir de tous les niveaux du dispositif : le tableau final, celui de la mort, est apaisant ; la pitié se substitue à la crainte. En vivant l'expérience de la déformation du monde fictionnel, le lecteur virtuel est sujet à l'épuration : si dans le cas de la reconstitution du monde, il éprouvait un sentiment satisfaisant de triomphe, d'admiration ou de joie auquel se joignait la pitié-mépris envers le traître, ici, il s'agit de la pitié-compassion, pitié « pure » ; de plus, étant donné que le cercle de base est le cercle intime, *Valentine* offre la possibilité de verser des larmes et de s'attendrir sur soi-même, comme la catharsis « galante » le préconise ; cette catharsis n'est plus alors « plaisante », mais « jouissive », fonctionnant grâce à l'effraction du Réel au sein du dispositif.

La morale de ce mélodrame est sévère : « il enseigne, par un exemple effrayant, aux jeunes filles, que ce n'est jamais impunément [...] qu'elles se dérobent à la soumission qu'elles doivent à l'auteur de leurs jours »³⁵⁷. Qu'il s'agisse du traître ou de la victime, il semble que la transgression de l'ordre social ou familial ou bien encore le fait d'entretenir des illusions au sein d'un monde fictionnel se fondant sur les lois réalistes, autrement dit tout excès de

³⁵⁵ Dans cette perspective, on peut considérer qu'au moment du dévoilement, qu'il soit extérieur ou intérieur, le secret change de statut : d'une (non-)croyance subjective il devient savoir objectif et confirmé au sein du monde fictionnel.

³⁵⁶ II, 13, p. 48.

³⁵⁷ « Jugements des journaux », *op.cit.*, p. 112.

l'ipséité non conforme aux normes sociales ait pour conséquence la mort que, de surcroît, le « rebelle » se donne lui-même. L'exemple d'Henriette de *Huit ans de plus* nous montre le prix qu'il faut payer pour la réalisation de ses rêves, tout en nous apprenant que même un amour réciproque ne garantit pas le bonheur s'il ne s'inscrit pas dans un cadre plus ou moins pragmatique.

3.2. *Huit ans de plus*³⁵⁸, ou les dangers de l'idéalisme

... et cependant il me semble que votre visage porte une empreinte de tristesse profonde qui m'avait alarmé...³⁵⁹

Représenté pour la première fois en 1837, *Huit ans de plus* d'Auguste Arnould (1803–1854)³⁶⁰ et de Narcisse Fournier (1803–1880)³⁶¹ met en scène le conflit entre le cœur et la raison, démontrant, une fois de plus, que pour vivre heureux, il ne faut surtout pas nourrir de passions idéalisées et impossibles. Comme Valentine, Henriette succombe à l'amour qu'elle n'est pas en mesure d'assouvir : s'il n'y a pas de traître dans cette pièce, c'est qu'Henriette elle-même est coupable envers le cercle de base, c'est-à-dire envers sa propre famille. Le mouvement de la faute au dévoilement est réitéré à chaque acte jusqu'à ce qu'il se termine par la mort volontaire de la protagoniste ; il s'agit toujours de la même faute qui se manifeste, à cet égard, irréparable. Comme Valentine, Henriette pense à quitter la vie dès son entrée en scène, mais ne met fin à ses jours que quand ses illusions sont détruites et qu'elle comprend définitivement que sa réintégration dans la famille et/ou dans la société est impossible.

Monsieur Norblin, riche propriétaire, vise à marier sa fille, Henriette, âgée de vingt-huit ans. Henriette, toujours triste et fuyant le monde, ne veut pas l'accepter : Dumesnil, ami de famille, découvre par la ruse qu'Henriette est

³⁵⁸ Arnould A., Fournier N., *Huit ans de plus*, drame en trois actes, in *Magasin théâtral*, 1837.

³⁵⁹ II, 3, p. 11.

³⁶⁰ Poète, auteur dramatique, historien et publiciste né à Paris, Auguste Arnould est connu surtout comme l'un des auteurs du drame *L'Homme au masque de fer* (1831) qu'il a écrit en collaboration avec Narcisse Fournier et en tant qu'époux de l'actrice Jeanne-Sylvaine Plessy de la Comédie Française. Son œuvre féconde (plus d'une centaine d'œuvres écrites, pour la plupart, en collaboration) comprend des comédies, des drames, des livrets d'opéra, des études historiques, des recueils de poèmes et des romans. Parmi ses ouvrages dramatiques, citons entre autres *La Poupée ou l'écolier en bonne fortune* (comédie, 1831), *Les Jours gras sous Charles IX* (drame historique, 1836), *Les Suites d'une faute* (drame, 1838), *La Fête des fous* (drame, 1841) et *L'Extase* (comédie, 1843).

³⁶¹ Né à Paris, Narcisse Fournier débute sa carrière dramatique avec deux comédies : *Les Secrets de cour* (1831) et *La Poupée...* (1831), écrites en collaboration avec Arnould. En plus d'œuvres théâtrales, parmi lesquelles les vaudevilles sont de loin les plus nombreux, Fournier compose quelques romans et des articles pour diverses revues, dont *La Revue britannique* ; il traduit également de l'anglais et de l'allemand. Parmi ses succès principaux, *Le Dictionnaire de Vapereau* cite, entre autres, *La Femme qu'on n'aime plus* (1836), *Le Menuet de la reine* (comédie, 1843), *Anima, ou le turc moderne* (comédie, 1845).

amoureuse d'Émile, son cousin, qui a huit ans de moins qu'elle. Persuadé qu'il vaut mieux pour Henriette que le jeune homme quitte les lieux, Dumesnil lui dévoile l'amour de sa cousine et le prie de partir. Or, cet amour se révèle réciproque. Les jeunes gens, malgré l'opposition vive de Dumesnil, décident de se marier. (I) Cinq ans plus tard, Dumesnil rentre chez lui après une longue absence et rend visite à Émile et Henriette. À première vue, tout va à merveille ; or, après une investigation plus profonde, Dumesnil apprend qu'il y a, dans la famille, un désaccord non exprimé : Pauline, jeune cousine de Henriette, est amoureuse d'Émile ; il semblerait que celui-ci soit également épris d'elle, mais essaie de l'éviter à tout prix pour ne pas causer de peine à sa femme. Malheureusement, Henriette surprend la conversation entre Dumesnil et Émile : ayant entendu que son mari aime Pauline, elle écrit une lettre d'adieu et s'enfuit de la maison pour se jeter dans la rivière (II).

Henriette ayant ratée sa tentative de suicide, Dumesnil l'emmène vivre dans un village où personne ne la connaît. La protagoniste essaie de consacrer ses jours au travail et à la prière, mais le souvenir d'Émile ne cesse pas de la hanter. Elle écrit à son époux afin de tuer l'espoir qui lui reste ; or, la lettre n'atteint pas son destinataire. Par hasard, Émile passe par le village d'Henriette et entre dans sa maison : en voyant sa femme, il ne peut pas cacher son désarroi, car il la croyait morte ; il lui avoue qu'il a épousé Pauline. Henriette se sauve alors dans la chambre à côté pour ne plus en sortir : Dumesnil qui arrive constate qu'elle s'est donné la mort (III).

Le cercle familial sur lequel l'attention du lecteur virtuel est focalisée dans l'exposition s'avère exceptionnellement pragmatique grâce au personnage de Dumesnil. Médecin de campagne, celui-ci est un personnage sage et raisonnable, existentialiste avant l'heure : ne croyant pas « à la mauvaise étoile ni à la bonne », il est persuadé que « ce que l'on appelle malheur a toujours pour cause quelque erreur [...] qui nous appartient en propre »³⁶². Pareil au Clermont du *Suicide* de Pixérécourt, il connaît les lois qu'il faut suivre pour vivre « comme il faut » ; de même, il veille sur le cercle de base : il essaie de parer les coups qui menacent ce dernier ou bien de réparer les erreurs commises ; cela dit, il s'occupe des fonctions paternelles : si Norblin est le père biologique, Dumesnil est le père spirituel de la famille. De plus, Dumesnil est un fin observateur : il arrive à lire l'état d'âme des personnages « sur leur visage », même lorsque l'on tente de lui cacher les sentiments véritables³⁶³ ; le monde fictionnel de *Huit ans de plus* se construit, pour une bonne partie, à travers son regard et par sa présence.

À proprement parler, Dumesnil n'appartient pas à la famille de Norblin, mais il est, pour ainsi dire, son garant ; de même, par sa position d'observateur, il crée, pour le lecteur virtuel, une sorte de distanciation au sein de la fiction, puisque le regard qu'il porte sur le cercle de base est le regard d'un spectateur extérieur, rarement submergé par l'action dramatique. Par sa qualité d'obser-

³⁶² I, 1, p. 2.

³⁶³ Ainsi, Émile se demande, lorsque Dumesnil vient leur rendre visite au second acte : « Que vient-il faire ici ? Épier des regards, surprendre des secrets ! » (II, 4, p. 12).

vateur, il possède un trait commun avec le narrateur romanesque « classique » : il maintient des informations « objectives » sur le monde fictionnel ; et c'est grâce à lui que le lecteur virtuel entre en possession de certains secrets du cercle de base. Dumesnil n'est pas l'unique personnage-observateur au sein de notre corpus (souvenons-nous des Vibert et Dumouche du *Drame de la rue de la Paix*) ; on verra par ailleurs que le Balthazar de *L'Arlésienne* de Daudet présente également maintes ressemblances avec Dumesnil. On peut ressentir derrière ces personnages l'auteur du drame ; en même temps, ils empêchent l'immersion complète du lecteur dans la fiction, tout en lui procurant la possibilité de se distancier du drame qui est en train de se dérouler, bien que cette distance n'égale pas la distance épique du théâtre plus tardif.

Le plaisir de la lecture du texte dramatique en question tient donc moins à l'omniscience « générale » du lecteur virtuel (les *scènes* qui se fondent sur la supériorité informationnelle sont ici plus rares que dans les pièces que l'on a examinées précédemment) qu'à la lecture « entre les lignes » : dans ce monde fictionnel, l'amour est un non-dit, on le passe sous silence, mais il se devine bel et bien à travers l'Imaginaire. S'il se manifeste dans la parole, si on l'avoue de manière directe, cela entraîne des conséquences néfastes, sinon catastrophiques – on y reviendra.

Accomplissement du rêve

Henriette est donc une jeune femme solitaire, rêveuse et mélancolique : elle exprime son désir suicidaire de manière manifeste dès sa première apparition sur scène. À Dumesnil, qui essaie de se renseigner sur les causes de sa tristesse, Henriette lance d'un coup : « Je voudrais être morte ! »³⁶⁴, puis explique qu'elle n'a plus aucun attachement pour la vie, cela même si elle devait être heureuse : « ... Le bruit me fatigue, le monde m'importune, la gaîté des autres me blesse et m'irrite ; je ne vis plus que dans la solitude, parce que là du moins je rêve et j'oublie... »³⁶⁵. En entendant ces discours, Dumesnil devine juste qu'Henriette aime Émile et qu'elle souffre de sa passion inassouvie et sans retour. Il va de soi que son amour est « incompatible » avec le cercle de base et qu'il s'agit d'une faute envers ce dernier ainsi qu'envers la protagoniste elle-même : huit ans de différence d'âge est un « intervalle immense que rien ne peut combler »³⁶⁶. Toutefois, Henriette n'est pas à même de l'assumer ; et l'action tourne autour de ses tentatives vaines à intégrer cet amour au sein du cercle familial tout en niant le pragmatisme fondateur de ce dernier dont Dumesnil est le porte-parole.

Au premier acte, Henriette réussit à réaliser sa version du monde idéale. Dumesnil y remédie involontairement : ayant compris que c'est Émile qu'Henriette ne peut pas oublier, il prie le jeune homme de quitter les lieux, car sa pré-

³⁶⁴ I, 4, p. 5.

³⁶⁵ *Idem*. Il s'agit quasiment de la description clinique d'une dépression naissante : par ailleurs, les personnages de la pièce arrivent à décrire ainsi qu'à analyser leurs sentiments avec une finesse extraordinaire.

³⁶⁶ I, 8, p. 6.

sence « peut donner la mort à une femme »³⁶⁷ et lui révèle les sentiments d'Henriette. Pour les apprendre, Dumesnil se sert d'une ruse : profitant du retour d'un domestique, le médecin dit à Henriette qu'il doit la quitter pour aider Émile qui s'est, soi-disant, blessé en tombant du cheval (I, V). Henriette n'arrive pas à cacher son émotion : quand Émile apparaît sain et sauf sur scène (I, 7), Henriette se retire en demandant à Dumesnil de garder son secret. De ce point de vue, *Huit ans de plus* est le drame des allusions et des sous-entendus : les aveux ne s'arrachent pas, les sentiments profonds se manifestent de manière détournée.

Or, l'amour s'avère réciproque : Émile demande à Norblin la main de sa fille. Dumesnil est désespéré : il est sûr que ce mariage ne peut mener qu'à la catastrophe ; il essaie de prévenir les jeunes gens, mais on ne l'écoute pas (I, 13)³⁶⁸. Chez le lecteur virtuel se crée un écartèlement de l'espace intime pareil à celui du *Drame de la rue de la Paix* : d'un côté, il lui est impossible d'ignorer le réalisme des propos de Dumesnil ; de l'autre, il veut croire que le bonheur est possible. Une inquiétude s'installe donc chez lui. Les circonstances semblent favoriser l'évolution heureuse des événements : Émile est un jeune homme noble, sa passion est sincère ; Desrosiers, l'autre prétendant à la main de Henriette, est un niais ; pourtant, comme la sympathie première du lecteur virtuel appartient au cercle de base dont Dumesnil est garant, il ne peut pas renier la validité probable des propos de celui-ci. Toutefois, à la dernière scène du premier acte, son espoir dépasse largement son inquiétude pour se dissiper tout à fait au cours des actes suivants.

Amour masqué

Les événements du second acte prennent place cinq ans plus tard ; le lieu de l'action reste le même. La version du monde idéaliste a du mal à exister ; mais les personnages essaient de le cacher en jouant parfaitement leurs rôles devant Dumesnil qui est revenu d'un long voyage : Henriette lui parle de son bonheur (II, 3), Émile fait semblant d'être un mari idéal (II, 4) ; et pourtant, le lecteur virtuel comprend, de même que Dumesnil, que quelque chose ne va pas. Émile dit s'absenter souvent, préférant partir à la chasse plutôt que rester à la maison (II, 5) ; sur le visage d'Henriette, Dumesnil observe « une empreinte de tristesse profonde », et elle lui avoue que le souvenir des idées suicidaires, « présent partout, a jeté sur [sa] vie une teinte de mélancolie »³⁶⁹. Pauline, jeune cousine d'Henriette, insouciant et naïve, ignorante de l'existence même d'une illusion à préserver pour la sauvegarde du couple, profite de la présence de Dumesnil pour lui parler des souffrances d'Émile dont elle a été témoin. En racontant une scène qui s'était passée entre elle et Émile, elle révèle ce qui se cache sous l'apparence du couple heureux :

³⁶⁷ *Idem*.

³⁶⁸ Donc, en fait, la « leçon » du mélodrame en question est la même que celle de *Valentine* : il ne faut pas ignorer les conseils paternels.

³⁶⁹ II, 3, p. 11.

... l'autre jour, il paraissait souffrir... [...] Pour le distraire, je me suis mise au piano... je n'ai jamais mieux chanté, monsieur Dumesnil... je le voyais, il était près de moi qui m'écoutait et des larmes coulaient de ses yeux... et je me disais tout bas : Chantons encore, ces larmes le soulagent !... Tout-à-coup il s'est levé et quand je m'attendais à un remerciement, il m'a quittée brusquement en m'adressant des paroles dures et méchantes³⁷⁰...

Ce récit s'avère finalement être un aveu involontaire. À ce point de l'action, le lecteur virtuel doit sinon tout deviner, du moins commencer à douter des sentiments qu'Émile éprouve envers Pauline, et inversement. Les scènes qui suivent dissipent ses doutes, en augmentant, en même temps, son inquiétude devant le dévoilement complet de cet amour qui menace le cercle de base existant selon une modalité idyllique, même si l'idylle est trompeuse : dans ce drame, lorsque l'amour se manifeste dans la parole, il « s'incarne » dans la réalité et devient terrible, car inévitable³⁷¹ ; tandis que l'Imaginaire laisse toujours place au possible. Ainsi, Henriette, en parlant à Pauline de Desrosiers qui demande sa main, l'accuse d'aimer Émile, et la jeune fille s'exclame :

Je n'étais pas coupable tout-à-l'heure, et maintenant, oh ! je le suis ; car maintenant je sais que je l'aime. J'étais innocente [...] et *d'un mot* vous m'avez éclairée !... Affreuse lumière³⁷² !...

Henriette peut encore espérer qu'Émile n'aime pas Pauline et que les absences fréquentes de son mari peuvent s'expliquer par sa passion pour la chasse ; mais lorsque la protagoniste annonce à Émile le mariage de Pauline, celui-ci pâlit et veut parler à Dumesnil (II, 9) ; Henriette décide de surprendre leur discussion. Enfin, le secret que tout le monde soupçonnait est mis à jour : Émile admet, à regret, que Dumesnil avait raison lorsqu'il voulait empêcher son mariage avec Henriette ; et, à la fin de son monologue, en plus de verbaliser, bien que par de nombreux détours, son amour pour Pauline, il fait un aveu terrible :

... celle que je dis aimer, je la sauverais au péril de ma vie... mais elle est l'obstacle à mon bonheur... sans elle, je serais heureux³⁷³.

Ainsi, Henriette découvre (et le lecteur virtuel avec elle) la vérité qui se cachait sous les apparences ; ses illusions s'effondrent. Émile et Dumesnil partis, elle sort de la chambre et, sans dire un mot, se met à rédiger une lettre tout en pleu-

³⁷⁰ II, 4, p. 12.

³⁷¹ Un mécanisme similaire est en jeu dans *Chatterton* de Vigny : on craint d'appeler l'amour par son nom. Ce n'est qu'au seuil de la mort que les protagonistes l'osent enfin : l'amour ou la passion, dans de telles configurations, pourrait être considéré comme l'un des avatars du Réel.

³⁷² II, 7, p. 15, n.s.

³⁷³ II, 10, p. 18.

rant (II, 11). Dans la scène suivante, on découvre (comme on pouvait s'y attendre) qu'il s'agit d'une lettre d'adieu.

Le lecteur virtuel de *Huit ans de plus* n'est pas tout à fait omniscient : de même que le lecteur virtuel du *Drame de la rue de la Paix*, il apprend les secrets avec les personnages. Hypothétiquement, au cas où le dévoilement s'effectue au fil des événements, sa *supériorité* par rapport au monde fictionnel s'avère moindre, ce qui alimente la pitié-compassion et non pas la pitié-mépris. De plus, le plaisir de la lecture ne vient pas du fait de voir des deux côtés de l'écran à la fois, mais du fait de deviner et d'imaginer ce qui pourrait se cacher derrière le voile du secret : l'attitude du lecteur virtuel de *Huit ans de plus* est ainsi comparable à celle du lecteur virtuel d'un drame policier, sauf que son plaisir consiste à dévoiler le présent qui ne se dit pas et non pas à reconstituer les événements terribles du passé.

Quoi qu'il en soit, l'espoir du lecteur virtuel et la version du monde idéaliste s'écroulent à la fin du second acte. Il est clair que si Henriette a quitté l'espace scénique, c'est pour aller mettre fin à ses jours : la présence constante de la pensée suicidaire au sein de son espace intime en témoigne. *A priori*, l'action pourrait bel et bien se terminer sur ce point : de toute évidence, Henriette n'a plus de raison de vivre ; et le cercle de base s'avère complètement désordonné. Cependant la mort physique de la protagoniste n'est pas confirmée : le lecteur virtuel continue donc à garder son espoir. Le troisième acte de la pièce nous présente alors une « agonie » similaire à celle de *Valentine*.

Dernière tentative

On retrouve la protagoniste une année plus tard dans « un village près de Strasbourg », dans sa chambre « simplement meublée ». Observons au passage qu'il s'agit véritablement d'un drame familial et intime : au niveau spatial, on se retrouve chaque fois dans une chambre ; et le cercle social est presque absent du discours des personnages ; en revanche, le cercle divin, surtout au sein du dernier acte, revêt une importance significative : la famille décomposée, la protagoniste tente de combler le vide existentiel en se vouant à Dieu. Par ailleurs, Henriette est littéralement morte aux yeux de la société et de sa famille. Elle a quitté son ancienne demeure pour se noyer :

J'allais l'accomplir, quand le ciel... oui, c'est le ciel qui me mit devant les yeux cette malheureuse femme, cette étrangère, que la misère avait poussé au désespoir et au suicide... Quand on la retira du fleuve, morte et défigurée, et quand l'église lui refusa ses prières... oh ! alors, une révolution soudaine s'est opérée en moi ; je fis à Dieu le serment de souffrir sans attenter à mes jours³⁷⁴.

Suite à la décision de ne pas se tuer, Henriette a prié Dumesnil, qui était venu la chercher, de l'emmener dans un lieu secret où elle pourrait emprunter un autre nom afin de commencer une vie nouvelle. De plus, Henriette est morte de ma-

³⁷⁴ III, 4, p. 21.

nière « officielle » – on a pris pour elle la femme noyée dont la mort l’a détournée du suicide – et un acte de décès a même été délivré à Émile (III, 7). Au lieu de se tuer physiquement, la protagoniste a décidé en faveur de la mort symbolique et donc littéralement vécu une renaissance : pour les autres (hormis Dumesnil), seule la nouvelle Henriette existe.

Pourtant, si l’on peut changer d’identité au niveau social, cela n’est pas si facile sur le plan personnel et intime. Malgré tous les efforts accomplis pour respecter le serment donné à Dieu, l’amour pour Émile ne cesse de hanter la protagoniste : une nuit, elle croit entendre la voix de son époux venant de la maison de poste voisine ; depuis, elle a perdu son calme :

... j’ai senti tout ce qu’il y avait de vain dans ce courage que je croyais si fort, et ne pouvant résister aux idées qui m’obsédaient, je lui ai écrit³⁷⁵.

L’illusion passionnelle d’Henriette, tout comme celle de Valentine, ne peut pas s’effacer si la vanité de ses espérances n’est pas confirmée par l’extérieur : pour se débarrasser de l’illusoire, il faut épuiser l’espoir jusqu’au bout ; le problème est que sous l’illusion se recèle le vide et que l’affrontement du vide mène à la mort volontaire. Pourtant, à l’inverse de Dumesnil, Henriette croit que la destruction de l’illusion pourrait la calmer : « Peut-être, si cette dernière chance m’est ravie, peut-être redeviendrai-je plus tranquille ? »³⁷⁶.

La catastrophe finale se présente comme une fatalité qui détruit l’espoir d’Henriette de manière particulièrement cruelle : Émile, en voyant son épouse qu’il croyait morte, s’élance d’abord dans ses bras, puis recule, terrorisé, et lui avoue qu’il n’est plus libre (« ... restez, restez pour me maudire !... je suis un sacrilège, un infâme !... ») ; sur sa dernière parole (« Marié ! »), Henriette s’enfuit dans la chambre dans laquelle elle s’enferme pour ne plus en sortir³⁷⁷ ; quelques instants plus tard, Dumesnil y entre par l’autre côté et revient aussitôt sur scène pour constater qu’elle est morte :

DUMESNIL

Elle vous a donné une dernière preuve de dévouement.

ÉMILE

Que dites-vous ?

DUMESNIL

Sa vie vous rendait criminel ?

ÉMILE

Eh bien !

³⁷⁵ *Idem.*

³⁷⁶ *Idem.*

³⁷⁷ III, 14, p. 26.

DUMESNIL
Vous ne l'êtes plus.

ÉMILE, *tombant à genoux*
Ah ! pardon, Henriette, je te suivrai !

DUMESNIL
Non... vivez, et que ce soit votre châtiment ; vivez pour celle qui ne doit rien savoir³⁷⁸.

Ce suicide accompli est un événement qui échappe partiellement à l'imaginaire : Dumesnil en parle de manière détournée ; les mots « suicide » et même « mort » ne figurent pas dans son discours. Henriette se tue hors scène, et le lecteur ignore jusqu'au moyen par lequel elle s'est donné la mort. C'est le point final de l'action, pour ne pas dire son *punctum*, si l'on utilise le terme de Barthes : la tache aveugle qui déforme définitivement le cercle de base.

En fait, si l'on revient au premier acte, on se rend compte que d'un point de vue causal, le dénouement tragique est dû au fait que le secret d'Henriette est dévoilé par Dumesnil contre la volonté de la protagoniste (ce qu'il se reproche à plusieurs reprises) : pire encore, par la suite, Émile ne tient pas la parole donnée à Dumesnil qui l'a prié de garder secrète sa connaissance des sentiments d'Henriette. Comme dans *Valentine*, la culpabilité se partage entre les personnages : Dumesnil est coupable de révéler le secret, Émile – d'avoir manqué à sa parole ; puis Henriette commet une erreur lorsqu'elle cède à sa passion. En d'autres termes, c'est toujours la négligence d'ipséité, le fait de manquer à sa parole, à sa promesse qui entraîne des conséquences fatales. Lorsqu'Henriette comprend, pour la première fois, qu'il s'agit d'une erreur de sa part – c'est-à-dire lorsque son erreur devient fautive à ses propres yeux, elle essaie de la réparer en se forgeant une nouvelle identité et en se réintégrant dans le monde sous un masque (mais il y a toujours une pensée suicidaire qui précède cette tentative) ; pourtant, quand la même passion lui revient de nouveau et qu'elle épuise tout espoir, il ne lui reste d'autre issue que de mettre fin à ses jours. Cela dit, en absence du traître personnifié qui disparaît progressivement au cours du siècle, les personnages se trahissent eux-mêmes, en transgressant, qui plus est, l'ordre familial, et sont punis : Henriette se suicide ; Émile doit continuer à vivre sans pouvoir partager sa douleur avec quelqu'un ; de toute évidence, la vie de Dumesnil, qui, pourtant, a commencé à expier son « ancienne imprudence » en se vouant à Henriette (III, 3) sera à tout jamais malheureuse. Le monde fictionnel ne cesse pas d'exister, mais ses contours sont déformés par le crime et par le châtiment : le cercle de base est définitivement détruit, et la réunion d'Émile et de Pauline aura désormais pour fondement la mort d'Henriette.

Pour le lecteur virtuel, le dénouement de *Huit ans de plus* revient en quelque sorte à une expérience purificatrice, semblable à celle de *Valentine* : dès le premier acte, il vivait un écartèlement conflictuel entre la pensée raisonnable de

³⁷⁸ III, 18, p. 27.

Dumesnil et la passion impossible d'Henriette ; et si d'un côté, son espoir s'anéantissait et renaissait avec celui de la protagoniste, par l'identification à Dumesnil il voyait d'emblée que la version du monde idéalisée que les jeunes gens essayaient de mettre en place était condamnée à l'échec. Dans ce cas, le suicide, bien qu'il reste invisible, libère le lecteur virtuel de toute tension intime : il ne lui reste alors qu'à s'apitoyer sur les personnages et sur le monde fictionnel déformé.

Huit ans de plus confirme donc, une fois de plus, que les passions impossibles, contredisant la raison, mais aussi le fait de ne pas tenir la promesse donnée à Dieu ou à un homme, mènent au malheur. *L'Arlésienne* d'Alphonse Daudet, l'une des œuvres dramatiques les plus célèbres de l'écrivain, confirme magistralement les données qui sont celles de *Huit ans de plus*. En même temps, bien qu'il s'agisse également d'un suicide par désespoir, le monde fictionnel où il a lieu est radicalement différent de ceux que l'on vient d'examiner : le pragmatisme y coexiste avec la prémonition, le souvenir et le rêve, ce qui n'est pas étonnant vu le saut temporel entre les deux mélodrames ; le monde fictionnel de *L'Arlésienne* ressemble aux mondes symbolistes bien plus qu'aux mondes romantiques, tout en restant calé sur un schéma de mélodrame.

3.3. *L'Arlésienne*³⁷⁹, ou gare au loup !

« Enfin ! » dit la petite chèvre qui n'attendait que le jour pour mourir, et elle s'allongea par terre dans sa belle pelure blanche toute tachée de sang. Alors le loup se jeta sur elle et il la mangea³⁸⁰.

L'Arlésienne d'Alphonse Daudet a été créé en 1872 avec une musique de Georges Bizet. Après un échec lors de la création, l'œuvre a pourtant connu un grand succès lors de sa reprise à l'Odéon une vingtaine d'années plus tard. *L'Arlésienne* est tirée du récit éponyme des *Lettres de mon moulin* ; dans sa version dramatique, la fable a été remarquablement enrichie, de nouveaux personnages ont été introduits au sein de l'histoire, le protagoniste Jan a changé de nom en devenant Frédéri, mais l'intrigue principale n'a pas subi de changement : le jeune homme tombe amoureux d'une fille d'Arles qui appartient à un autre ; n'étant pas en mesure de l'oublier, il se jette par la fenêtre. Depuis, « l'arlésienne » est devenue un nom commun désignant « le personnage fictif dont il est beaucoup question, mais qui n'apparaît jamais directement », ou bien encore une « personne ou chose attendue qui brille par son absence »³⁸¹ ; et, en fait, l'Arlésienne de Daudet est un parapersonnage qui « figure » la passion inimaginable, mais qui ne s'incarne jamais. Notons par curiosité que Sidoine Barraguet, critique théâtral de *La Revue de France*, reproche à l'auteur cette

³⁷⁹ Daudet A., *L'Arlésienne*, pièce en trois actes, Paris : A. Lemerre, 1872.

³⁸⁰ *Ibid.*, I, 2.

³⁸¹ « Arlésienne » in *Antidote*, dictionnaire électronique (Canada, Québec).

absence inhabituelle qui a du mal à s'inscrire dans la dramaturgie de l'époque, celle du mouvement et de l'action :

Nous croyons que le grand défaut de l'auteur est de n'avoir pas mis en scène le personnage qui donne son nom à la pièce. En intitulant une pièce *L'Arlésienne*, on s'engage, ce nous semble, à nous montrer une femme d'Arles, vivant, se mouvant, agissant dans un milieu qu'elle agite ou modère suivant les circonstances [...] afin d'atteindre un but qu'elle s'est proposée. Ici, non-seulement l'Arlésienne ne se mêle pas à l'action, elle ne paraît même pas³⁸².

Pourtant, l'intérêt principal du texte dramatique en question réside dans la mise en valeur, par l'intermédiaire de cette absence, de sa dimension imaginaire. Même s'il est possible de considérer Daudet comme un auteur réaliste voire naturaliste, on fait souvent remarquer que son œuvre s'éloigne remarquablement et du réalisme et du naturalisme canoniques : en ce qui concerne *L'Arlésienne*, par l'usage que Daudet fait des motifs oniriques et prémonitoires, par l'importance du hors-scène (ici lieu de souvenirs et d'illusions), par les personnages hors du commun, la pièce ressemble, à certains égards, aux pièces symbolistes, tout en sortant du cadre (mélo)dramatique conventionnel³⁸³. Toutefois, si dans le drame symboliste, c'est l'aspiration du personnage à atteindre le transcendant qui sert du moteur dramaturgique de la pièce (on s'en persuadera dans la dernière partie de cette étude) et si dans le drame naturaliste français, c'est toujours l'influence du milieu ou de l'hérédité sur le personnage que l'on tente d'éclairer, *L'Arlésienne* ne correspond pas tout à fait à ces critères ; en même temps, si on laisse de côté l'utilisation des motifs symbolistes et la dimension quasi-philosophique propre à la pièce, on reste bel et bien face à un mélodrame tardif qui interroge en premier lieu la passion et son influence nocive sur le cercle familial aussi bien que sur les cercles intimes des protagonistes :

L'action a lieu dans un cadre simple et rural. Frédéri, jeune homme d'une vingtaine d'années, est éperdument amoureux d'une fille d'Arles et veut l'épouser. Les parents y consentent, le mariage se prépare. Or, au beau milieu de la fête arrive Mitifio le gardien, en disant que l'Arlésienne est sa maîtresse depuis deux ans ; pour preuve, il présente des lettres d'amour (I).

Rose, mère de Frédéri, tente tout pour ranimer son fils : elle prie Vivette, fille du village, amoureuse du jeune homme, à aller lui parler de son amour en espérant que Frédéri arrive à oublier sa passion. Vivette y consent ; or, Frédéri lui répond gravement qu'il ne l'aime pas et la chasse. Alors, Rose, malgré le désac-

³⁸² *La Revue de France*, 1872, tome 4, p. 193.

³⁸³ Le critique du *Parnasse*, Auguste Générés, constate, en 1885, à l'occasion de la reprise de l'œuvre à l'Odéon, que le conte de Daudet est trop abstrait pour le théâtre et que le succès est dû surtout à la musique de Bizet (*Le Parnasse*, 16 mai 1885). D'autres critiques vont dans ce sens : il apparaît que même pour un spectateur des années 1880, la pièce de Daudet reste peu compréhensible (il est à noter par ailleurs que l'on essaie alors de l'analyser dans la perspective naturaliste)...

cord de la famille, consent au mariage de Frédéri avec l'Arlésienne. Celui-ci, ému, refuse le sacrifice et promet à sa mère de retourner à la vie normale en épousant Vivette (II). Le mariage est conclu ; pourtant, au beau milieu de la fête des fiançailles, Mitifio revient pour reprendre ses lettres ; sa présence ranime dans l'âme de Frédéri le souvenir de sa passion. Ayant compris que l'oubli est impossible, il se défenestre avant le lever du jour (III).

L'intrigue, on le voit, est assez simple et sur un certain plan, elle ressemble beaucoup à celle de *Huit ans de plus*. Toutefois, ce monde fictionnel possède une dimension supplémentaire, une dimension prémonitoire à travers les deux personnages qui ne s'inscrivent pas tout à fait au sein du cercle familial : Balthazar et l'Innocent.

Petite chèvre blanche

Balthazar, qui, par ses fonctions dramaturgiques, ressemble fort à Dumesnil, est un vieux berger. On l'appelle père Planète, car non seulement il passe souvent son temps à veiller son troupeau « à la lumière des planètes »³⁸⁴, mais aussi, selon lui, chaque être humain habite sa planète – son monde possible, ajoutez-nous. De même que Dumesnil, il est le spectateur extérieur du drame qui se déroule sous son regard : sa position par rapport au cercle de base est encore plus passive que celle du personnage de *Huit ans de plus* ; il choisit consciemment de ne pas interférer avec l'action bien qu'il sache comment, en vérité, le monde devrait marcher : or, l'on prête rarement attention à ses conseils (le cours de l'action démontre pourtant leur utilité). Il préfère alors passer son temps avec l'Innocent, frère cadet de Frédéri, enfant maeterlinckien avant l'heure : tout naïf qu'il est, l'Innocent voit pourtant au-delà de ce que d'autres voient ; or ceux-ci ont tendance à le traiter d'un idiot. Balthazar s'amuse souvent à lui « fabriquer des histoires » (c'est en cela qu'il est un personnage-narrateur véritable), et il y en a une en particulier que le vieux berger raconte au premier acte, avant que l'action ne commence à se nouer. Il s'agit de l'histoire de la petite chèvre blanche qu'un loup vient attaquer la nuit³⁸⁵ :

... Tu comprends, c'est leur planète, aux loups, de manger les petites chèvres... Seulement quand elle se retourna, il se mit à rire méchamment [...] et il passait sa grosse langue rouge sur ses babines d'amadou. La chèvre aussi savait que le loup la mangerait ; mais ça ne l'empêcha pas de se défendre [...] Elle se battit toute la nuit, mon enfant, toute la nuit... [...]

³⁸⁴ I, 3, p. 11.

³⁸⁵ En fait, il s'agit de l'histoire de « La chèvre de M. Seguin » qui figure dans *Les Lettres de mon moulin* : à cet égard, Balthazar représente bel et bien la figure auctoriale. Pourtant, si le conte, adressé « à M. Pierre Gringoire, poète lyrique à Paris » est censée montrer « ce que l'on gagne à vouloir vivre libre » (Daudet A., *Les Lettres de mon moulin*, Paris : Imprimerie nationale, coll. Lettres françaises, 1983, p. 117) et dont l'idée principale est que la liberté absolue mène à la mort, dans la pièce en question, c'est l'image du combat inutile (et en cela tragique) qu'elle met en lumière.

L'INNOCENT

Elle aurait aussi bien fait de se laisser manger tout de suite, n'est-ce pas ?

BALTHAZAR, *souriant*

Tout de même. Cet Innocent ! comme il prend bien le fil des choses³⁸⁶...

Cette histoire est un présage : de manière allégorique, elle figure le vain combat de Frédéri contre la passion ; aussi préfigure-t-elle le dénouement de la pièce, en revenant dans le discours de l'Innocent : ainsi, quand Frédéri est seul avec son frère et qu'il relit les lettres de l'Arlésienne à Mitifio, l'Innocent commence à lui raconter cette histoire, mais ne se souvenant pas du début, il n'arrive à lui relater que la dernière phrase : « Et alors elle s'est battue toute la nuit, et puis au matin le loup l'a mangée... »³⁸⁷.

Il y a une autre prémonition qui ne s'inscrit pas tout à fait dans le cadre réaliste : tout au long de l'histoire, il est question de l'éveil (quasiment spirituel) de l'Innocent dont Balthazar observe les signes certains. Le berger dit à Vivette, et répète à Rose que cet enfant est « le porte-bonheur de la maison »³⁸⁸ et que s'il s'éveille, « il faudrait que nos gens prennent garde. Leur planète pourrait changer »³⁸⁹. Effectivement, comme l'on verra plus tard, le suicide de Frédéri coïncide avec l'éveil de son frère. L'Innocent demande alors à sa mère de l'appeler Janet (III, 5).

Quoi qu'il en soit, il est clair que le niveau métafictionnel et allégorique que crée l'histoire de la petite chèvre ainsi que le présage de Balthazar fait d'emblée comprendre au lecteur virtuel qu'il y a peu de chance pour que l'histoire de Frédéri se termine bien. Même son suicide est spatialement préfiguré : la didascalie décrivant le décor du premier acte indique qu'il y a sur scène « une tourelle [...] s'ouvrant tout en haut dans les frises par une porte-fenêtre » ; à propos de cette porte-fenêtre, Rose fait remarquer :

Oh ! ce grenier, ça me fait frémir, quand je le vois ouvert... Tu penses, si on tombait de là-haut sur ces dalles³⁹⁰...

Le lecteur virtuel se trouve donc de nouveau dans une situation paradoxale : il lui est d'emblée indiqué que le dénouement sera violent et que le loup mangera la chèvre. Tout au plus peut-il s'interroger sur la répartition des rôles : qui sera la chèvre dans cette histoire³⁹¹ ? Pourtant, comme les indications imaginaires

³⁸⁶ I, 2, pp. 9–10.

³⁸⁷ II, 5, p. 49.

³⁸⁸ II, 3, p. 41.

³⁸⁹ I, 3, p. 12.

³⁹⁰ I, 4, p. 17.

³⁹¹ Et même il n'est pas obligé de le faire : il importe peu de savoir si le loup dénote l'Arlésienne ou la passion « noire » de Frédéri ou bien si la chèvre figure le protagoniste ; c'est le motif du combat long et inutile qui est primordial dans le rapport entre le monde fictionnel de *L'Arlésienne* et la version du monde racontée par Balthazar.

sont indécises et qu'elles ne sont pas formulées de manière très claire, elles ne figent pas le monde fictionnel dans une version définitive : la prémonition, aussi détaillée qu'elle soit, laisse toujours place à la variabilité nécessaire pour la lecture (ce n'est qu'au dénouement que l'histoire semble se figer – mais elle ne le fait jamais définitivement). Les prémonitions inspirent au lecteur virtuel un doute, sinon une crainte, mais il s'agit, semble-t-il, d'une crainte assez ambiguë : savoir que la protagoniste a été déshonorée avant le début d'action ou soupçonner que la petite chèvre mangée par le loup a un rapport quelconque avec l'intrigue ne revient pas au même. On verra d'ailleurs que le même principe est sous-jacent au premier théâtre de Maeterlinck : l'avenir, dans ses mondes fictionnels, est prédéterminé d'entrée de jeu, mais il ne l'est que sur le niveau de l'Imaginaire, à travers les signes sinistres et incertains.

Oubli impossible

Il n'y a pas de cercle de base unifié dans cette pièce : les personnages de *L'Arlésienne* semblent ne pas être tout à fait réductibles à des types ni à des fonctions ; ils se définissent à partir de leur espace intime ; ce n'est pas le cadre extérieur, mais leur monde intérieur qui les fait agir³⁹². Dans ce contexte, il est difficile de parler de la faute que le personnage commet envers le monde fictionnel car ce dernier, englobant les prémonitions que l'on vient d'examiner, semble exister selon un mode fataliste, étant d'emblée voué à la disparition. Néanmoins, tout comme Valentine, tout comme Henriette, Frédéri essaie d'oublier son amour – donc, en quelque sorte, de s'oublier lui-même, car sa passion est ce qui le définit – pour retrouver sa place dans le cercle familial, et pour vivre sa vie selon les usages du monde. Sa passion n'est pas non plus secrète du point de vue « extérieur » : tout le monde est au courant de son amour, c'est à lui-même que Frédéri tente de le cacher.

Le jeune homme apprend que son Arlésienne appartient à un autre et que leur mariage est impossible. Il essaie d'abord de s'adapter, de s'oublier dans le travail, mais ceci est infructueux : même en cultivant la terre, il ne peut s'empêcher de penser à la mort, torturé par un mal insupportable.

... Berger, je t'en conjure, puisque tu es sorcier, fais-moi manger une herbe, quelque chose qui m'enlève ce que j'ai là et qui me fait mal.

BALTHAZAR
Il faut travailler.

³⁹²Comparons à cet égard le comportement de Clermont à celui de Rose ; si Clermont veut sauver son jeune maître du suicide parce qu'il avait promis à son père de veiller à ses jours (motivation extérieure), Rose répète que c'est son cœur de mère qui ne peut pas souffrir les tourments de son fils (motivation intérieure). Dans ce sens, il est vrai, *L'Arlésienne* est plus proche d'un drame symboliste que d'un mélodrame classique.

FREDERI

Travailler ? Depuis huit jours, j'ai abattu la besogne de dix journaliers ; je m'écrase, je m'exténue, rien n'y fait. [...]

Il vaut mieux que je m'en aille, c'est le meilleur de tout³⁹³.

Le vide que crée la passion au sein de l'espace intime de Frédéri reste impossible à combler, seule l'Arlésienne peut suppléer à sa propre absence : les remèdes traditionnels, « sociaux », comme le travail, le voyage ou le mariage avec une jeune fille quelconque ne sont pas efficaces ; on peut ainsi s'apercevoir que, contrairement au mélodrame classique, le mélodrame tardif, inspiré par d'autres formes théâtrales, mais également, peut-on croire, influencé par les événements historiques, perd son optimisme sans bornes et insiste davantage sur le fait que souvent, cultiver son jardin ne suffit pas pour vivre heureux et qu'il y a bel et bien des maux irrémédiables³⁹⁴. D'ailleurs, Rose, mère de Frédéri, afin de sauver son enfant, essaie de combattre le mal par le mal, en inventant pour son fils une version du monde fictionnel alternative : persuadée qu'une nouvelle passion permettra à son fils d'oublier son amour, elle prie Vivette, éprise du jeune homme, d'aller le séduire. Rose transforme la jeune fille en nouvelle Arlésienne et met – imaginativement – en scène une version du monde heureuse où son fils est sauvé :

... Attache donc ton ruban plus en arrière. Ouvre un peu ce fichu, à l'Arlésienne, là... qu'il n'ait pas l'air de tenir sur l'épaule.

[...] Vous reviendrez ensemble, tout seuls, le long de l'étang. Au jour tombé, les chemins sont troubles. On a peur, on s'égare, on se serre l'un contre l'autre³⁹⁵...

La tentative ne réussit pas : Frédéri repousse Vivette en lui disant de s'en aller et, pire encore, en l'accusant de mensonge. Observons que le début de la scène d'aveu se construit dans deux espaces « superposés » : l'espace scénique, dans lequel Vivette vient d'arriver, se superpose au hors-scène intime de souvenir dans lequel Frédéri est plongé ; ainsi, le lecteur virtuel se trouve dans le même entre-deux troublant que nous avons eu l'occasion de signaler à propos de certaines pièces de notre corpus : Vivette, pour lui, est en même temps l'Arlésienne et ne l'est pas.

³⁹³ II, 4, p. 44.

³⁹⁴ En considérant l'évolution des formes théâtrales au XIX^e siècle, l'on s'aperçoit, sur un plan général, d'un certain retour au fatalisme tragique : si le mélodrame classique met en scène un bon déterminisme voltairien, tout en se refusant – parfois de manière très explicite, comme on l'a vu sur exemple du *Suicide...* à l'héritage de Rousseau, – le (mélo)drame romantique commence à réaliser qu'il y a parfois des obstacles que l'homme n'est pas en mesure de franchir ; enfin, le drame naturaliste et symboliste, du moins en ce qui concerne la France, laisse toute sa place aux forces supérieures : le fatum tragique est remplacé par l'hérédité naturaliste ou bien encore par le transcendant symboliste, mais le principe reste inchangé. Nous y reviendrons amplement au sein des parties IV et V de notre étude.

³⁹⁵ II, 2, p. 38.

FREDERI

Alors elle est venue doucement derrière les mûriers et elle m'a appelé par mon nom.

VIVETTE, *timidement*

Frédéri ! [...]

FREDERI

Moi, par malice, je ne me retournais pas. Alors pour m'avertir, elle s'est mise à secouer les mûriers en riant de toutes ses forces, et j'étais là sans bouger à recevoir son joli rire qui me tombait sur la tête avec les feuilles des arbres.

VIVETTE, *s'approchant par derrière, lui jette une poignée de fleurs*

Ah ! ah ! ah ! ah !

FREDERI, *avec égarement*

Qui est là ? (*Se retournant.*) C'est toi ?... Oh ! que tu m'as fait mal³⁹⁶ !

Ce passage est fascinant, puisque fondé sur l'absence (ou le vide) : la parole de Frédéric semble transformer l'espace réel selon son imaginaire ; et son désenchantement est d'autant plus grand lorsqu'il découvre que le retour de l'Arlésienne est le fruit de son imagination. En outre, notons que si, par exemple, dans *Marianne*, les scènes similaires se construisent par la *désignation* à la troisième personne du personnage présent sur scène, c'est-à-dire par un procédé quasi grammatical, ici, c'est le souvenir *imaginé* d'un personnage que l'on n'a jamais vu qui vient coïncider (comme) par hasard, avec l'arrivée de Vivette dans l'espace scénique. On voit qu'à l'inverse d'autres mélodrames du corpus qui se fondent, pour la plupart, sur un imaginaire assez simple et réaliste, l'imaginaire de *L'Arlésienne* est riche, abondant et dynamique, soutenant de plein gré le monde fictionnel : c'est pour cela également que le texte dramatique en question nous paraît – subjectivement – plus intéressant pour la *lecture* que les autres au même titre que les drames symbolistes. On peut d'ailleurs aller jusqu'à dire qu'un conflit des imaginaires se met en place : Rose imagine Vivette à la place de l'Arlésienne, et Vivette se glisse dans le souvenir de Frédéric qui, cependant, ne peut pas l'accueillir.

Lorsque Rose voit son projet échoué, elle procède alors à une chose presque impensable pour un parent du mélodrame antérieur : elle se dit prête à sacrifier son honneur et l'honneur de sa famille pour sauver son fils³⁹⁷. À l'époque, un rédacteur de la *Curiosité : journal de l'occultisme scientifique* (qui signe M. A. B.) affirme, scandalisé :

³⁹⁶ II, 6, pp. 50–51.

³⁹⁷ Clermont dans *Le Suicide* fait de même en promettant à Hyppolite de l'aider à épouser la fille qu'il aime ; il y a toutefois une petite nuance : l'Arlésienne est une femme impure, la marier revient à se déshonorer à coup sûr.

... il fallait de cette mère faire la sauvegarde de la pureté familiale. L'honneur est préférable à la vie de l'être le plus cher, et surtout c'est ce principe qu'il faut inculquer à la société qui, l'oubliant de plus en plus, n'aura bientôt plus de force de caractère pour résister aux passions physiques³⁹⁸.

De toute évidence, ce critique s'était attendu à voir un mélodrame conventionnel que *L'Arlésienne* n'est pas ; il formule pourtant de manière concise le principe sous-jacent du mélodrame : une bonne famille mélodramatique doit résister aux passions qui s'avèrent toujours fatales. Par son sacrifice, Rose s'oppose d'ailleurs au reste de sa famille qui ne croit pas qu'il soit possible de mourir d'amour ; comme elle voit la mort dans les yeux de son fils, elle propose de le marier avec l'Arlésienne, « puisqu'il n'y a que ce moyen de le sauver »³⁹⁹. Ce sacrifice semble remettre le monde en ordre : quand Rose annonce sa décision à son fils, celui-ci, ému, refuse le sacrifice maternel et promet d'épouser une fille digne de porter son nom. En conséquence, il pense à Vivette.

Pourtant, la chèvre a beau se battre contre le loup : même si au troisième acte, tout semble tourner au mieux et que le mariage de Frédéri se prépare, Vivette a du mal à croire que le jeune homme l'aime véritablement et qu'il a réussi à oublier son Arlésienne (l'espoir du lecteur virtuel est ainsi toujours miné par le doute) : et effectivement, le soir de la fête de fiançailles, Mitifio revient pour chercher ses lettres, ce qui replonge Frédéri dans le désespoir. Lorsqu'il comprend, une fois pour toutes, que sa passion ne peut pas être assouvie, que l'Arlésienne lui échappera toujours, que l'oubli est impossible et que le combat est inutile, en d'autres termes, lorsque toutes ses défenses illusoire sont détruites par le retour du Gardien, il ne lui reste plus qu'à se tuer :

[Frédéri à Mitifio] ... C'est encore pire que de l'avoir vue elle-même... tu me rapportes avec son haleine l'horrible amour dont j'ai manqué de mourir. Maintenant c'est fini, je suis perdu⁴⁰⁰.

Le réveil de l'Innocent

Au dernier acte, on se trouve dans une grande salle d'où l'on aperçoit « un escalier de bois montant au grenier », signe sinistre ; comme éclairage, il n'y a qu'une petite lampe que Rose apporte sur scène (III-5) ; dehors, il fait nuit et l'on entend toujours des chants festifs. L'action progresse vers le dénouement ; l'inquiétude du lecteur virtuel atteint son comble : même si avant d'aller se coucher, Frédéri assure Rose qu'il veut bien tout oublier et être heureux, il n'ose pas la regarder dans les yeux ; on comprend qu'il lui ment (III-5, 2). De plus, le niveau prémonitoire commence à se réaliser, à s'incarner dans la réalité fictionnelle : d'abord, l'Innocent sort de sa chambre, « ses yeux brillent, son visage a

³⁹⁸ *Curiosité : journal de l'occultisme scientifique*, 18 septembre 1895.

³⁹⁹ II, 5, p. 68.

⁴⁰⁰ III-4, 5, p. 91.

quelque chose de vivant, d'ouvert, d'inaccoutumé »⁴⁰¹. Son éveil, qui était prédit au début de l'action, vient de s'accomplir, et Rose, frappée par la ressemblance de son fils cadet avec Frédéri, se demande si Dieu ne lui a pas rendu un enfant pour lui en enlever un autre (III-5, 5). Ensuite, le jour commence à se lever et Frédéri sort de sa chambre :

Trois heures. Voilà le jour. *Ça sera comme dans l'histoire du berger*. Elle s'est battue toute la nuit, et puis au matin... au matin⁴⁰²...

Comme dans les pièces de Pixierécourt, l'acte suicidaire s'inscrit au sein d'une tripartition spatiale : il y a l'espace intime, caché au regard – Frédéri s'enferme au grenier pour se jeter par la fenêtre –, l'espace familial – Rose désespérée qui voit son enfant de la fenêtre de la salle, et s'évanouit –, et enfin l'espace social ou public qui, cette fois-ci, se situe hors scène : on ne le voit pas, mais on l'entend. Le dispositif est inversé : l'attention du lecteur virtuel n'est pas dirigée par l'espace social vers l'espace intime, comme chez Pixierécourt, mais il est confronté directement à l'espace intime qui se soustrait aussitôt à son regard. Le suicide reste donc invisible, le cadavre gît sous la fenêtre, hors scène ; on ne l'appréhende que par l'effet que sa vue produit sur Rose. Soulignons d'ailleurs que la même disposition scénique particulière est en place lorsque Frédéri apprend que son Arlésienne appartient à Mitifio, à la fin du premier acte, mais aussi lorsque Mitifio revient au troisième acte pour ressusciter dans l'âme de Frédéri le souvenir de l'Arlésienne : tout comme si le lecteur virtuel (ou le spectateur) se trouvait de l'autre côté de l'écran, du côté du hasard, sinon du Réel ; en même temps que dans les mélodrames plus classiques, si fête il y a, le lecteur virtuel est toujours situé du même côté de l'écran que les personnages qui participent à l'événement ; c'est alors le hasard qui est refoulé hors scène, ou bien se manifeste à travers un espace intermédiaire, quasiment impénétrable au regard, tel le pavillon du *Suicide*. On voit alors que vers la fin du siècle, du moins en ce qui concerne notre corpus, le mélodrame commence à privilégier le contact de plus en plus direct du regard (intime) du récepteur avec ce qui constitue l'essence même d'un dispositif dramatique ; la fête qui, dans le mélodrame classique, sert du contraste, mais aussi de l'écran protecteur pour ce qui est des événements impliquant le malheur ou la mort, quitte l'espace scénique : l'effet produit sur le récepteur n'en devient que plus puissant. Tout de même, la défénestration de Frédéri occulte la vue du cadavre du regard intime du lecteur virtuel, comme dans de nombreux mélodrames antérieurs à *L'Arlésienne* : une fois de plus, le suicide est donc refoulé hors scène, ce qui confirme la tendance générale propre au suicide mélodramatique.

Sur un autre plan, au niveau du monde fictionnel à proprement parler, nous irions jusqu'à dire que cette mort volontaire le transforme en une nouvelle « planète », pour aller dans le sens de la théorie de Balthazar : le fils de Rose

⁴⁰¹ III-5, 4, p. 99.

⁴⁰² III-5, 6, p. 102, n.s.

s'est tué, mais l'Innocent, transfiguré, vient occuper sa place ; Balthazar partira garder ses troupeaux dans la montagne et Vivette dans un autre village... Métaphoriquement parlant, le suicide tranche les liens entre les personnages qui deviennent dès lors des entités indépendantes, des mondes possibles à part entier : le monde fictionnel se trouve ainsi transformé en univers ; ce qui confirme notre hypothèse que nous avons formulé à la fin du chapitre précédent à propos du *Drame de la rue de la Paix* : dans le mélodrame « diversifié », le suicide possède un certain pouvoir de réordonner le monde fictionnel qu'il n'a pas dans le mélodrame antérieur.

La catharsis jouissive

Valentine, *Huit ans de plus* et *L'Arlésienne* proposent donc trois mondes fictionnels que le suicide du protagoniste déforme ou transforme. Nous avons constaté que l'intérêt de la lecture n'y tenait pas à l'omniscience du lecteur virtuel comme lorsque les mondes étaient reconstitués au dénouement. En fait, si les protagonistes se suicident, c'est qu'ils finissent par constater que leur combat contre la passion est inutile et désespéré. Leur erreur, voilée par le secret, se cache dans leur espace intime ; c'est un secret non pas « informationnel », mais passionnel et subjectif, qui peut être évident pour tout le monde sauf pour eux-mêmes. Pour les suicidaires, il s'agit donc de commettre une erreur envers eux-mêmes, en la voilant par une illusion (ou par un espoir illusoire) que, par ailleurs, le cercle familial, ou le personnage qui en est garant, essaie de dissiper pour aider le protagoniste à revenir à une vie saine tout en lui proposant de nouvelles versions du monde « habitables » que le protagoniste n'est pas pourtant à même d'accepter. Une fois les illusions et les espoirs détruits par un fait extérieur, une fois son secret intime dévoilé, le suicidaire se retrouve face à la réalité, voire au Réel, dont il ne peut se protéger (croit-il) que par une mort volontaire. Dans ce cas, le suicide ne mène pas à la reconstitution du monde fictionnel comme le fait la mort volontaire du traître : ce dernier répare une faute « extériorisée », un *acte* plus ou moins criminel qu'il est effectivement possible de réparer en supprimant l'*être* qui n'a pas de valeur au sein du monde, tandis que pour les trois suicidaires que l'on vient d'examiner, c'est leur *être* qui s'avère une erreur, mais leurs *actes* ne sont pas criminels ; ainsi, leur mort ne sert de réparation qu'à eux-mêmes et le monde fictionnel se trouve déformé par la disparition du personnage.

Le plus curieux à la lecture de ces trois textes est que la mort volontaire du protagoniste est plus ou moins prévisible dès le début de l'action : tout y conduit, tout y mène. Les suicides sont annoncés au lecteur virtuel, que ce soit de manière directe ou imagée, au premier acte, dans l'exposition ; du nœud au dénouement, le lecteur virtuel se laisse alors bercer par les illusions du protagoniste et par de rares lueurs d'espoir produits par les adjuvants, jusqu'à ce que le tout termine par le suicide. Le lecteur virtuel se trouve piégé par deux oppositions : l'une entre la raison et la passion, l'autre entre l'espoir et l'inquiétude ; son espace intime est écartelé et le lecteur virtuel se trouve dans un état

d'incertitude tout au long de la lecture : il est confronté aux discours pragmatiques qui contredisent les discours passionnels, cependant, la passion favorise une identification plus prompte et plus facile que le pragmatisme, car elle vient de l'espace intime du personnage. De même, la construction de nouvelles versions du monde imaginaires ravive son espoir, tandis que leur destruction, au cours des *scènes*, le lui ôte. Ainsi, le lecteur virtuel suit le même chemin périlleux que le protagoniste avant que le suicide n'y mette fin.

Sur le plan empirique, la lecture de telles œuvres semble être une activité assez perverse : à quoi bon l'entamer lorsque l'on sait que le dénouement ne sera pas du tout triomphant ni plaisant ? Pourtant, tout dépend de la visée : sans parler du plaisir qu'apporte la *mimesis* en tant que telle (peu importe, sur ce plan, si elle se déploie sur scène ou dans l'imaginaire)⁴⁰³, la jouissance, à l'inverse du plaisir, suppose une rupture. La jouissance est loin d'être docile ; elle nécessite la destruction du cadre. Le lecteur virtuel des trois textes dramatiques en question partage les souffrances du protagoniste, ceci d'autant plus que l'omniscience qui lui permet de regarder les personnages de haut en bas y est moins apparente, évitant ainsi le cas de figure de la pitié-mépris. Le suicide, en la circonstance, se présente comme une purgation véritable : même si les situations véritablement terrifiantes sont rares, il n'y a pas de satisfaction qui vienne se mêler à la pitié. Par l'identification « positive » au protagoniste, le lecteur expérimente la mort dans un cadre relativement inoffensif ; et l'on peut aller jusqu'à considérer la déformation du monde fictionnel dans l'espace intime du lecteur en tant qu'expérience curative : la dose est, bien sûr, homéopathique, mais elle n'en reste pas moins présente ; cela dit, non seulement le lecteur voit son espace intime rééquilibré, parce que l'écartèlement conflictuel cesse et la tension dramatique est évacuée, mais aussi la tension cathartique, alimentée par la crainte face à la situation quasiment tragique du suicidaire, se voit remplacée par la pitié, fut-elle larmoyante, envers l'ensemble des protagonistes, que le suicide ne fait qu'accroître.

On peut également conclure sur ce point qu'un monde fictionnel mélodramatique tolère mal les passions immodérées : la leçon que nous enseignent *Valentine* et *Huit ans de plus* est qu'il ne faut pas nourrir d'illusions ni de faux espoirs et qu'il faut toujours suivre les conseils des plus sages membres de la famille pour ne pas déboucher sur une tragédie. *L'Arlésienne* présente les choses de manière beaucoup plus pessimiste et fataliste, mais c'est aussi une œuvre plus tardive qui, nous l'avons maintes fois évoqué, se rapproche significativement du drame symboliste – par ses personnages, par les motifs qu'elle met en œuvre, mais aussi par son dispositif « inversé » dont on retrouvera des échos dans les drames de Maeterlinck... Or dans le sous-chapitre suivant, tout en nous éloignant des illusions qui voilent le vide apte à défigurer le monde fictionnel une

⁴⁰³ Pour ce qui est de la question du plaisir de voir les faits terribles/sanglants/violents sur scène, une question qui surgit dans l'Antiquité et est constamment remis sur l'enclume pendant les siècles suivants, nous nous permettons de renvoyer à *L'Esthétique théâtrale* de Catherine Naugrette (*op.cit.*).

fois qu'il n'est plus retenu par les écrans, nous allons voir que dans le cas où c'est l'amour chrétien et non pas une passion individuelle qui éclaire le monde fictionnel, même un suicide peut servir à épurer ce dernier.

4. Épurer le monde : le sacrifice au service de la morale chrétienne

J'aurais beau distribuer toute ma fortune aux affamés,
j'aurais beau me faire brûler vif, s'il me manque
l'amour, cela ne me sert à rien⁴⁰⁴.

Nous avons évoqué, dans le chapitre consacré aux aspects métaphysiques de la mort volontaire, que certains chercheurs et philosophes distinguent nettement entre le suicide et le sacrifice en refusant de classer ce dernier sous la dénomination même du suicide : c'est ce que fait Edgar Morin⁴⁰⁵ dans la lignée de Maurice Halbwachs. Pour Morin, le suicide dépend notamment de la solitude absolue de l'individu, tandis que le sacrifice implique « une richesse de participations »⁴⁰⁶ ainsi qu'une dimension héroïque ; celui qui se sacrifie *offre* sa vie aux autres au lieu de l'enlever du monde. Néanmoins, si l'on n'abandonne pas le cadre de la définition durkheimienne qui relie le suicide en premier lieu au libre arbitre de la personne, le sacrifice reste toujours une mort volontaire : ce qui le distingue du suicide égoïste, c'est qu'il comporte une dimension noble ; par conséquent, ce genre de suicide est le plus souvent « bien vu », qu'il s'agisse du monde « réel » ou fictionnel. Dans *Le Suicide* de Pixérécourt, l'intention de Clermont était applaudie par tout le monde ; on verra que dans *Calas* de Ducange, le sacrifice du père Calas, cette fois-ci accompli, sert à « épurer » le monde fictionnel, car cet acte est fondé non seulement sur le devoir, mais aussi sur l'amour chrétien. Par l'épuration du monde fictionnel, nous entendons ainsi l'évacuation de la violence non pas par un acte égoïste, visant à échapper le vide intérieur, comme dans les cas examinés ci-dessus, mais par un acte orienté surtout vers l'extérieur ou vers la participation⁴⁰⁷, le suicidaire ne se

⁴⁰⁴ Première lettre de saint Paul Apôtre aux Corinthiens, chapitre 13, vers 3.

⁴⁰⁵ Voir notamment Morin E., *L'Homme et la mort*, Paris : Seuil, 1976, p. 59.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁰⁷ Notons que, par exemple, dans les tragédies profanes de Racine, le suicide sacrificiel entraîne une disposition spatiale différente par rapport au suicide « égoïste ». Il prend place dans un espace ouvert, celui de la Cité, et entraîne la participation du regard public ; qui plus est, il possède le pouvoir de transformer, profondément, le dispositif tragique : on se souvient à cet égard de la violente tempête qui suit le sacrifice d'Eriphyle ; un autre exemple, peut-être moins connu, est le suicide de Ménécée dans *La Thébaine*, qui, en plus de fasciner profondément les deux camps ennemis, suspend la confrontation d'Étéocle et Polynice. Pour ce qui est du mélodrame, le sacrifice possède également une visibilité spécifique, s'offrant explicitement au regard (intime) du récepteur à l'inverse des autres suicides de notre corpus qui constituent, entièrement ou en partie, une « tache aveugle », pour ne pas dire un trou, dans le réseau de fiction.

souciant pas tellement de lui-même, mais des autres (on aura l'occasion de revenir sur cette distinction en tant que distinction fondatrice de l'éthique à proprement parler). Le monde fictionnel n'est pas alors déformé, mais reconstitué et, de plus, rendu meilleur, sur le plan éthique, par un acte altruiste. On verra que ce genre de transformation implique également une catharsis spécifique : au dénouement, le lecteur virtuel n'est plus amené à la catharsis plaisante ou jouissive, mais à la catharsis que nous avons choisi d'appeler « sublime », dont il s'agira d'explicitier la nature.

4.1. *Calas*⁴⁰⁸, ou la famille idéale

... mon Dieu, protège ma famille... je défends à Édouard de chercher à venger ma mort. Je pardonne à mes ennemis... je pardonne à mes juges... puisse le ciel leur pardonner aussi...⁴⁰⁹

Calas de Victor Ducange (1783–1833)⁴¹⁰, nous a semblé, à la première lecture, une sorte de réécriture du *Suicide*... de Pixérécourt, son contemporain. Dans les deux cas, c'est la mort volontaire d'un jeune homme intelligent, mais mélancolique, qui sert de moteur à l'action dramatique, et c'est le personnage occupant la position du père qui se sacrifie afin d'expier la faute du suicidaire ; de plus, les deux pièces sont fondées sur un fait divers, à ceci près que la mort du jeune noble dont Pixérécourt fait le cœur de son œuvre est manifestement moins célèbre que l'affaire Calas, rigoureusement examinée par Voltaire dans le *Traité sur la tolérance*. Évidemment par précaution, Ducange fait par ailleurs précéder son texte par une courte notice où il précise qu'en traitant ce sujet connu par tout le monde, il ne voulait que rendre hommage à la mémoire de Calas :

... je n'ai cherché à réveiller aucun ressentiment ; j'ai soigneusement évité tout ce qui pouvait blesser ou offenser qui que ce soit, je n'ai voulu troubler aucune cendre ; j'ai regardé comme un devoir sacré, de respecter religieusement le pardon que Calas accorda à ses juges, le reste appartient à l'histoire⁴¹¹...

En fait, le mélodrame de Ducange est centré autour de la thématique religieuse qu'il explore à travers la dimension familiale. L'intrigue converge vers le pardon de Calas que nous venons de citer en exergue. Dans le traité voltairien,

⁴⁰⁸ Ducange V., *Calas*, mélodrame en trois actes et en prose, Paris : J.-N. Barba, 1819.

⁴⁰⁹ III, 9, p. 59.

⁴¹⁰ Le nom de Ducange est en lui-même assez connu : ajoutons qu'en outre des mélodrames, il était célèbre, à l'époque, par sa production romanesque et en tant qu'éditeur du *Petit diable rose*, journal qui « lui attira une condamnation pour injures à l'Académie française », selon *Le Dictionnaire universel des littératures* de Vapereau (Paris : Hachette, 1876). Parmi ses mélodrames les plus réussis, citons *Trente ans, ou la vie d'un joueur* (1827), *Thérèse, ou l'orpheline de Genève* (1820), *La Suédoise* (1821) et *La Fiancée de Lammermoor* (1828).

⁴¹¹ *Calas*, op.cit., p. 2.

l'histoire des Calas est présentée de manière épique, à partir d'un point de vue extérieur et global ; l'accent principal est mis sur le fanatisme religieux des masses populaires, sur l'incompétence des juges et aussi sur la démesure du châtement à l'époque où « cent académies écrivent pour inspirer la douceur des mœurs »⁴¹². En revanche, Ducange profite de la forme dramatique pour s'introduire à l'intérieur du cercle familial et pour mettre en valeur les qualités humaines de Jean Calas ainsi que son martyre. Si l'on revient sur la comparaison entre la pièce de Ducange et celle de Pixérécourt, force est de constater que leur ressemblance se limite à l'utilisation du suicide en tant que moteur dramaturgique. Chez Pixérécourt, on se retrouve, pour ainsi dire, dans un monde de l'Ancien Testament où règnent le devoir et la sévérité alors que le monde fictionnel de Ducange met en œuvre les principes du Nouveau Testament, ceux de la charité et du pardon.

Les Calas se préparent pour fêter un double mariage : Édouard, ami de la famille, épouse Pauline, la fille cadette de Calas ; Laurent, domestique d'Édouard, prend pour femme Jeannette, servante de Pauline. Pourtant, un mal secret semble ronger Antoine, le fils aîné. Le jeune homme est amoureux d'Hortense, fille d'une famille riche ; mais pour l'épouser, il lui faut abjurer en faveur de la religion catholique – c'est la réponse que lui apporte, de la part des parents de Hortense, Ambroise, le traître. Désespéré et ne sachant se résoudre à abjurer, Antoine se suicide (I). La famille, ayant découvert le mort, ne sait pas comment garder le suicide secret. Or, Ambroise amène déjà chez Calas le Capitoul et les huissiers : on accuse le père du meurtre de son fils ; Ambroise en a été témoin (II). Dans la maison de ville de Toulouse, malgré les supplications d'autres membres de la famille, on condamne Calas à la peine capitale : l'exécution aura lieu sur-le-champ, sur la place que l'on voit par les fenêtres de la salle. Édouard réussit à arracher à Ambroise la lettre d'adieu d'Antoine qui prouve l'innocence de son père, mais il est trop tard : la cloche du beffroi retentit, annonçant la mort de Calas (III).

La famille de *Calas* est l'unique famille parfaite de notre corpus : comme on l'a vu au début de cette partie, d'autres familles présentent nécessairement des manques fonctionnels ; le père ou la mère sont soit absents, soit dans l'impossibilité de revêtir leurs rôles ; or, les parents d'Antoine Calas sont bel et bien en vie et aucun obstacle ne les empêche de remplir leurs fonctions. D'une part, c'est l'exigence historique, de l'autre, c'est un trait propre à l'œuvre de Ducange en général. Marie-Pierre Le Hir fait remarquer que dans le mélodrame ducangien, la famille évolue vers un idéal se trouvant à mi-chemin entre le respect du système hiérarchique propre à l'Empire et l'éclatement de l'ordre romantique : non seulement Ducange présente au spectateur des couples heureusement unis (tandis que le mélodrame classique, en général, évite la présence d'un couple sur scène) ; mais aussi ces couples illustrent un modèle de vertu qui

⁴¹² Voltaire, *Traité sur la tolérance*, in *Œuvres complètes*, tome 25, Paris : Garnier, 1879, p. 22.

puise ses sources non plus dans l'autorité paternelle comme chez Pixérécourt, mais dans l'unité familiale et dans l'amour réciproque⁴¹³.

Témoin impuissant

Ainsi, le cercle de base de *Calas* éveille une sympathie particulière chez le lecteur virtuel : une agitation heureuse règne dans la famille, une grande fête est en train de se préparer ; pourtant, il peut apercevoir d'emblée les signes de l'orage qui menace la maison : la famille s'inquiète pour le jeune Calas « qui n'mange n'boit plus » depuis qu'il s'est lié d'amitié avec un certain Ambroise, ami d'un Capitoul et « un méchant homme »⁴¹⁴ ; peu de temps après, Ambroise apparaît sur scène en personne : seul, il expose au lecteur virtuel son projet de vengeance qu'il médite depuis longtemps. Sachant qu'Antoine est amoureux d'Hortense, Ambroise veut en profiter pour le faire abjurer, et porter un coup mortel à la famille (I, 4). Cet amour et l'abjuration possible sont soigneusement tenus secrets par le traître et par Antoine lui-même qui refuse de dévoiler les causes de sa mélancolie à sa famille, y compris à sa mère⁴¹⁵ ; en même temps, il ignore l'amour profond de son père qui annonce pourtant aux autres que c'est « par l'indulgence et par [la] tendresse » qu'il veut ramener son fils au sein de la famille et non pas par l'accusation. En refusant la violence, Calas attend que son fils revienne vers lui de sa propre volonté :

JACOB

Si monsieur voulait interroger son fils, j'irais lui ordonner...

CALAS

Non, non, point d'ordre ! il croirait paraître devant un juge. Attendons qu'il vienne trouver son père⁴¹⁶...

Toutefois, Antoine semble ne pas comprendre que ses parents, s'en tenant aux principes chrétiens, l'accueilleront toujours et seront toujours prêts à lui pardonner ; de ce fait, il n'arrive pas à résoudre le conflit intérieur assez classique qui le déchire, entre son amour et son devoir (cette fois-ci religieux). De même, le personnage d'Antoine possède, tout comme son prototype historique, « un

⁴¹³ Le Hir M.-P., « La représentation de la famille dans le mélodrame du début du dix-neuvième siècle : de Pixérécourt à Ducange » in *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 18, no. 1/2, 1989–1990, pp. 15–24.

⁴¹⁴ I, 3, p. 8.

⁴¹⁵ Voir I, 8 : par ailleurs, on peut se rendre compte de la différence des approches éthiques de Pixérécourt et de Ducange rien qu'en comparant cette scène à la scène I, 4 du *Suicide* : si Clermont, pour sauver son jeune maître, emprunte une position de force, en rappelant Hypolite à son devoir de bon citoyen, madame Calas, pour faire parler Antoine, se sert de la tendresse et de l'amour.

⁴¹⁶ I, 7, p. 13. Comment ne pas se souvenir à cet égard de la parabole du Fils prodigue ainsi que de « Venez à moi, vous tous qui peinez sous le poids du fardeau, et moi, je vous procurerai le repos... » du Christ (Évangile selon St Matthieu, 11 : 28–30).

esprit inquiet, sombre et violent »⁴¹⁷, qui lui fait prendre son existence en dégoût et aller jusqu'à se tuer lorsqu'il comprend qu'il se trouve pris au piège : Ambroise annonce à Antoine que si le jeune homme ne consent pas à épouser Hortense, on enfermera sa bien-aimée dans un couvent ; n'ayant pas le temps de réfléchir, Antoine promet d'épouser la jeune fille (I, 8). Toutefois, il ne peut le faire qu'à condition d'abjurer sa propre foi ; et il ne peut éviter l'abjuration qu'en refusant son amour ; or ni l'abjuration ni l'oubli ne sont acceptables pour lui : le suicide est alors l'unique issue qu'il croit avoir à sa disposition⁴¹⁸ :

ANTOINE, *seul*

[...] Quoi, j'ai promis d'abjurer ? ... jamais ! Ô mon père, vous me pardonnez, je le sais, mais votre cœur en serait déchiré !... et Hortense m'est-elle donc moins chère ?... faut-il la sacrifier ?... oh, mon malheur est au comble !... des deux côtés je suis barbare !... je suis parjure... [...] Oui, la mort !... depuis longtemps je sens qu'elle me réclame... je dois mourir⁴¹⁹ !

La position du lecteur virtuel, omniscient, s'avère particulièrement troublante. Il s'aperçoit, en fait, qu'il y a, pour Antoine, une autre issue : s'il s'ouvre à ses parents, ceux-ci accepteront son choix, leur amour et leur tolérance étant sans bornes ; pourtant, la bonté des parents accable Antoine (cf. I, 8) : il ne veut pas leur avouer les causes de son chagrin, il ne veut pas déchirer le cœur de son père. Observons que sur ce point surgit une autre différence radicale entre les mondes fictionnels de Pixérécourt et de Ducange, et notamment une différence d'ordre purement éthique : l'Hyppolite du *Suicide*, de même que son tuteur Clermont, ne se soucient que de garder intacte leur ipséité – qui se manifeste uniquement sous forme de leur honneur individuel et de la parole donnée ; on se souvient que même si l'aveu sacrificiel de Clermont menace de déshonorer sa propre famille, le vieux sergent préfère rester fidèle à la parole donnée au père d'Hyppolite ; quant à Hyppolite, il se réclame le droit du suicide sans se soucier de ceux qui l'entourent, y compris Clermont, et se retire dans son pavillon aussitôt qu'il reçoit la lettre fatale, sans même réfléchir aux conséquences de son

⁴¹⁷ Voltaire, *op.cit.*, p. 19.

⁴¹⁸ Notons que d'un point de vue logique, Antoine a le malheur d'habiter un monde où règne la logique formelle : le conflit intérieur du personnage vient du fait que son existence est soumise à deux énoncés qui ne peuvent pas être vrais en même temps et qui sont liés entre eux par un rapport d'exclusion (A : « j'aime Hortense » ; B : « je suis calviniste »). Cette contradiction pourrait être résolue en recourant à la logique modale : si Antoine arrivait à créer un monde fictionnel à part pour chaque énoncé, ils n'entreraient pas en conflit ; ou bien encore s'il arrivait à poser une barrière étanche entre son espace intérieur et le monde extérieur, c'est-à-dire à isoler parfaitement son ipséité : abjurer, mais rester calviniste dans l'âme, se rendant compte que l'extérieur n'est qu'une apparence. En d'autres termes, le problème du personnage réside dans l'impossibilité de se concevoir un *ipse* stable : l'*ipse* d'Antoine, comme l'*ipse* d'autres protagonistes mélodramatiques, est trop étroitement lié à l'espace social qu'ils ne sont pas à même d'ignorer : pour éviter les contradictions existentielles, ils préfèrent passer dans l'outre-monde...

⁴¹⁹ I, 11, p. 20.

acte. À la pensée suicidaire d'Antoine, en revanche, est sous-jacent le souci de l'autre, qui, chez lui, dépasse manifestement le souci de soi, ce qui correspond, en même temps, au concept de l'éthique chez Ricœur, pour lequel l'estime de soi à lui seul ne suffit pas pour constituer le sujet éthique⁴²⁰. En d'autres termes, le suicide d'Antoine implique une dimension quasi-sacrificielle ; notons également que ce genre de pensée suicidaire est rarissime au sein de notre corpus : d'habitude, les suicidaires sont amenés à se donner la mort pour des motifs purement durkheimiens, c'est-à-dire puisqu'ils se croient exclus du cercle familial et social ; à l'exception de la Violetta d'Anicet-Bourgeois, dont il sera question dans le chapitre suivant, on ne trouve que chez Maeterlinck des suicidaires auxquels le souci de l'autre est propre, et encore faut-il savoir, dans ce cas de figure, s'il s'agit d'un suicide ou d'une mort *probablement* volontaire...

Quant au lecteur virtuel, il est ainsi d'emblée entraîné dans un mouvement où la pitié-compassion, qui touche non seulement Antoine, mais aussi sa famille, se mêle à un sentiment d'impuissance d'autant plus profond qu'il entrevoit la possibilité du salut *manifeste* : il voit que le jeune homme, qui s'achemine obstinément vers la mort, peut résoudre son conflit à peu de frais, et pourtant, il ne peut pas le lui dire. Qui plus est, le lecteur virtuel est l'unique témoin de l'angoisse ainsi que des préparatifs du suicide du jeune Calas : celui-ci se donne la mort à l'issue de la fête de fiançailles, à la tombée de la nuit ; et, comme dans *Le Suicide*, Antoine accomplit son dernier geste à l'intérieur d'un pavillon de jardin qui est l'espace intermédiaire entre l'espace scénique et le hors-scène :

ANTOINE, *seul dans le jardin, tous les autres personnages à l'extérieur*

Le bruit de la fête a cessé... l'obscurité est profonde... allons, n'attendons pas le déshonneur... [...] (*il montre le pavillon.*) Oui, ce sera là... je serai sans témoins⁴²¹...

Le lecteur virtuel est ainsi intégré dans la fiction, bien que de manière négative ; en évoquant le fait qu'il sera sans témoin, Antoine renvoie le lecteur à son statut équivoque : le lecteur virtuel sera bien témoin du suicide, même si celui-ci a lieu dans un espace fermé aux regards, mais il en sera le témoin impuissant, immobilisé dans sa position entre deux mondes fictionnels⁴²². Cela renforce,

⁴²⁰ Voir l'article d'A. Marcel Madila Basanguka, « Éthique et imagination chez Paul Ricœur » (in *Revue d'éthique et de théologie morale*, no. 233, 2005, pp. 113–134) qui résume, en grandes lignes, la pensée ricœurienne sur le sujet.

⁴²¹ I, 14, p. 23.

⁴²² Sur ce point, nous devons notre inspiration à Christian Biet qui, dans son anthologie du théâtre baroque *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France* (Paris : Laffont, 2006), commente ainsi les vers 1166–1168 de *Scédase* d'Alexandre Hardy (« Lequel ce meurtre vu précisément dépose ? / Lequel fut spectateur et ne l'empêcha pas, / De celles qu'engloutit un violent trépas ? ») : « Le spectateur est tout à la fois convoqué et refusé puisque tout se déroule certes sous ses yeux, mais sur un autre plan de réalité. L'unique témoin [...] ne peut que rester muet : la fiction tragique le renvoie, non sans culpabilité, à son impuissance et à

nous semble-t-il, l'effet de la scène du suicide, et notamment en faisant accroître la pitié : le dispositif scénique, lorsqu'il renvoie le lecteur virtuel à sa propre impuissance et donc à sa position du spectateur, approfondit le souci de l'autre, donc du personnage ; dans ce cas de figure, pour ainsi dire, le lecteur virtuel acquiert la conscience de l'*altérité* du personnage qui ne serait pas aussi aiguë dans le cas où l'événement serait connu par les autres protagonistes. Dans *Le Suicide* de Pixérécourt, notamment, Clermont qui tente en vain de pénétrer le pavillon contribue à renforcer la tension dramatique en augmentant significativement l'espoir de voir Hyppolite sauvé, mais aussi en procurant un support d'identification « supplémentaire » ; chez Ducange, en revanche, comme Antoine est seul sur scène, l'espoir du lecteur virtuel est réduit au minimum, et c'est la tension cathartique qui se met en branle : par l'identification au personnage surgit la crainte, et par la distanciation d'autant plus importante qu'à partir du moment où Antoine se retire dans le pavillon, il acquiert pleinement son altérité (en d'autres termes, il est difficile de s'identifier au personnage qui est absent de l'espace scénique), naît la pitié-compassion.

Qui plus est, la mort volontaire constitue, de nouveau, une tache aveugle dans la fiction : aucune indication n'est donnée pour pouvoir l'imaginer ; de plus, vu que dans la réalité Marc-Antoine s'est pendu et que, de toute évidence, le lecteur virtuel de *Calas* doit être au courant, le suicide du jeune homme est complètement silencieux. Par ailleurs, son cadavre n'est découvert que deux scènes plus tard (I, 16) : Jeannette, servante, entre dans le pavillon et crie à l'assassin – notons sans attendre que ce cri inopiné donne à Ambroise, présent sur scène et qui l'entend, un argument pour accuser le père Calas. Dans la dernière scène du premier acte (I, 18), les émotions atteignent leur comble : on voit les personnages frappés de terreur mortelle ; et la scène se termine, en conséquence, par un tableau :

*Mme Calas court vers le pavillon ; comme elle arrive, Calas en sort dans un état effrayant. À sa vue, elle s'arrête en jetant un cri d'horreur, devinant son malheur dans les yeux d'époux [...] Elle tombe évanouie dans les bras de Jacob [...] La consternation est générale. Ambroise fait quelques pas, observe tout, et la toile tombe sur ce tableau final*⁴²³.

La pitié du lecteur virtuel pour Antoine se mêle donc d'abord à un sentiment sous-jacent d'impuissance face à l'impossibilité de modifier le cours d'action ; par la suite, c'est la crainte et la pitié pour d'autres personnages qui leur succèdent. On voit donc que le suicide, arrivant au beau milieu de la pièce, n'évacue pas l'inquiétude, mais l'augmente : il s'avère une atteinte au cercle de base d'autant plus dangereuse que le traître s'en servira, à coup sûr, pour réaliser son projet de vengeance.

son infinie distance de la scène » (p. 340). Dans *Calas*, le renvoi au spectateur (ou au lecteur virtuel) se fait par le biais de la négation, mais il n'est pas absent.

⁴²³ I, 18, pp. 25–26.

Martyre

Au second acte, l'agitation heureuse fait place à l'agitation angoissée ; de plus, une fois le suicide découvert, on passe du jour à la nuit et de l'extérieur (le jardin) à l'intérieur de la maison des Calas d'où l'on aperçoit le jardin et le pavillon « où le jeune Calas a péri » qui sont éclairés « par la lune qui jette une teinte bleuâtre ». L'auteur insiste par ailleurs sur le fait que ce décor « est exactement la suite du premier »⁴²⁴ : le suicide inverse la spatio-temporalité du cercle de base qui se referme sur lui-même afin de se protéger de l'irruption de l'extérieur, l'extérieur lui devenant hostile. Il est également à noter que dans une chambre hors scène se trouve le cadavre d'Antoine : la mort entoure et menace les personnages de tous côtés.

Il va sans dire que la mort volontaire du jeune Calas constitue une faute envers le cercle de base – une faute irréparable, car il s'agit du suicide accompli qu'il faut cacher au cercle social pour éviter le supplice auquel la loi condamne les suicidaires :

Ses restes sanglans sont livrés au bourreau, outragés par un peuple furieux, traînés avec ignominie, et jetés loin de la ville privés de sépulture. [...] sauvons de ces horreurs les restes de notre enfant ; cachons son trépas, et par un excès d'amour, efforçons-nous de vaincre la nature⁴²⁵.

De toute évidence, les Calas veulent présenter cette mort comme une mort naturelle, donc créer une version du monde protectrice qui fasse écran au suicide ; curieusement, Ambroise qui poursuit son projet de vengeance procède à peu près de même : il crée une version du monde où Antoine a été tué par son père. Pourtant, comme le traître agit en secret, il arrive en premier pour donner sa version au cercle social : une émeute se déclenche alors ; les Calas, enfermés dans leur demeure, entendent les cris de la foule agitée ; et, spatialement, le cercle social fait s'effondrer la frontière du cercle familial : c'est l'un des rares cas – au sein de notre corpus mélodramatique – où le hors-scène envahit littéralement l'espace scénique après l'avoir menacé pendant un certain temps, où la Cité, pour ainsi dire, arrive à enfoncer les portes du palais⁴²⁶. Pire encore, après un bref interrogatoire, on enlève à la famille le corps de leur fils ; notons que la mort reste toujours interdite au regard du spectateur (ainsi qu'au regard intime du lecteur virtuel) : « *Le rideau baisse (sic) au moment où les porteurs sortent du cabinet, et avant que le corps de Marc-Antoine Calas soit vu des specta-*

⁴²⁴ II, p. 26.

⁴²⁵ II, 1, p. 26. Rappelons que dans *Le Suicide*, Clermont se sert de la même image pour persuader son jeune maître de ne pas se tuer.

⁴²⁶ Dans *La Nuit du meurtre*, on s'en souvient, les soldats arrivent sur scène pour arrêter Romuald. Pourtant, si chez Albert et Labrousse, les soldats viennent dans l'espace scénique presque de nulle part, inopinément, chez Ducange, la présence menaçante de la foule derrière les portes de la demeure apparaît non seulement dans le discours des personnages, mais également dans les didascalies : cela dit, le hors-scène prend du temps pour s'incarner dans l'imaginaire du lecteur virtuel avant de faire irruption dans l'espace scénique.

teurs »⁴²⁷ ; dans les mélodrames classiques du corpus, l'espace social essaie donc toujours de s'emparer le plus promptement possible du vide laissé par la mort qui semble l'attirer comme un aimant ; le mélodrame plus tardif, dans lequel le cercle social, considéré de manière plutôt ironique, n'a guère d'importance, tout en repoussant le suicide hors scène, ne se soucie pas de dresser d'autres écrans – discursifs ou imaginaires – devant le trou que la mort volontaire laisse dans le réseau RSI constitutif d'un monde fictionnel.

Tout au long du second acte, l'inquiétude du lecteur virtuel ne cesse d'augmenter : la reconstitution du cercle familial est impossible ; qui plus est, la justice, représentée par le Capitoul, se fie au traître et ne s'intéresse aucunement aux arguments des adjuvants des Calas. De fait, la seule justice dans laquelle on peut avoir confiance dans ce monde fictionnel est la justice divine ; c'est sur elle que compte Calas en acceptant son sort. Si la famille s'agite en cherchant des preuves de l'innocence de Calas et en implorant les juges de ne pas condamner un homme honnête, Calas est d'abord incrédule puis impassible face à une mort pourtant plus que probable : « Dieu ne permettra pas que le juste succombe », dit-il avant d'être ramené de chez lui par des soldats⁴²⁸ ; « que mes souffrances, offertes avec résignation, vous obtiennent le bonheur que vous méritez si bien »⁴²⁹, s'adresse-t-il à sa famille juste avant que l'on vienne prononcer son jugement.

Par ailleurs, on peut se demander si le comportement de Calas est véritablement suicidaire ou sacrificiel : il est attrapé de force par la justice ; visiblement, il ne peut rien faire pour échapper à la mort. Pourtant, c'est un personnage que l'auteur forme, d'une certaine façon et vu le contexte religieux historique et diégétique, à l'effigie du Christ : une possibilité pour se sauver lui est proposée ; il la refuse⁴³⁰. Laurent accourt sur scène pour apprendre à son maître que dans la ville, des gens révoltés par l'injustice sont prêts à sauver Calas coûte que coûte – il ne leur manque qu'un chef : « on s'rait capable d'mett' la ville à feu et à sang, plutôt que d'vous laisser monter su' l'échafaud ! »⁴³¹. Or, Calas, dans sa résignation extrême, ne veut pas faire couler de sang, et prie sa fille d'arrêter Édouard qui court hors scène pour essayer de le sauver : « Faut-il que mon malheur s'augmente des maux affreux que j'entrevois encore ? »⁴³².

Ainsi, même si Calas ne veut pas mourir, il ne veut pas non plus se sauver : il accepte la mort en se sacrifiant pour le bien de sa famille ; et si en général, dans le mélodrame classique, c'est le traître qui canalise la violence, dans *Ca-*

⁴²⁷ II, 13, p. 46.

⁴²⁸ II, 13, p. 46.

⁴²⁹ III, 6, p. 53.

⁴³⁰ Signalons sur ce point que la question de la nature de la mort du Christ a soulevé de nombreuses polémiques pendant les deux derniers millénaires. Voir sur ce sujet l'ouvrage de Pierre-Emmanuel Dauzat *Le Suicide du Christ* (Paris : P.U.F., coll. « Perspectives critiques », 1998) qui retrace l'histoire de la question et de ses interprétations diverses dans une perspective philosophique.

⁴³¹ III, 7, p. 55.

⁴³² III, 8, p. 56.

las, exceptionnellement, c'est la victime qui en permet l'évacuation. Suite au jugement, Calas pardonne à ses juges et défend aux autres personnages de le venger : ainsi, par sa parole, il rompt le cercle vicieux de la violence *en pleine connaissance de cause* ; et par là, son pardon revient presque à dire « Père, pardonne-leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font » : à travers l'histoire de Calas, semble-t-il, Ducange met en scène une refiguration mélodramatique du sacrifice du Christ. D'ailleurs, à son épouse, Calas demande le même courage et la même « noble résignation », car il considère son trépas comme l'un des « plus sublimes devoirs que l'éternel prescrive aux hommes »⁴³³.

Dans la dernière scène, pourtant, Calas est justifié devant tout le monde : comme dans *Le Suicide*, le dévoilement a lieu grâce à une lettre qui arrive dans l'espace scénique au tout dernier moment. Dans le cas présent, il s'agit pourtant d'un dévoilement complexe : on arrache à Ambroise la lettre d'adieu d'Antoine qui dévoile deux secrets et rétablit la vérité sur le suicide. Par cette lettre, on apprend à la fois l'innocence de Calas, la mort volontaire d'Antoine et le caractère véritable d'Ambroise :

« Qu'on n'accuse personne de mon trépas. Ambroise m'a conduit dans l'abyme, et je vais me donner la mort »⁴³⁴.

Cette lettre reconstitue ainsi, bien qu'imparfaitement, le monde fictionnel dont le passé a été défiguré par le secret. Pourtant, le dévoilement est tardif : Édouard se lance hors scène pour arrêter l'exécution, mais n'y réussit pas ; on entend déjà le beffroi qui annonce la mort de Calas. Le tableau final frappe d'ailleurs l'imagination par le mouvement lent et solennel ; l'agitation générale s'arrête, la mort remplit l'espace par le son de cloche ; un tremblement universel envahit le monde comme si l'on entendait sonner les trompettes du Jugement dernier ; les murs menacent de s'écrouler et l'on imagine quasiment le ciel qui se fend : les écrans se démantèlent, donnant accès au Réel...

Édouard court, tenant la lettre en signe de victoire ; tout le monde se précipite sur ses pas. Tout le fond du théâtre n'offre qu'un groupe immense de personnages. Comme Édouard va s'élancer hors de la salle, un coup de beffroi retentit : tout s'arrête. Un tremblement universel s'empare de tous les personnages ; le beffroi continue à sonner lentement. [...] Madame Calas et Pauline tombent à genoux ; le Capitoul se renverse dans un fauteuil, se cachant la figure ; et tous les Juges, groupés autour de lui, semblent craindre que les murs ne s'écroulent sur eux. Ambroise est entouré de soldats, qui tournent avec un geste de fureur leurs épées contre lui [...]

⁴³³ III, 9, p. 59.

⁴³⁴ III, 13, p. 64. En lecteur critique, notons que la lettre du *Suicide* aussi bien que celle de *Calas* révèlent au monde la vérité sur le fait suicidaire dont les conséquences sociales auraient dû être terribles ; pourtant, dans le tumulte du dénouement, personne ne semble s'en soucier...

ÉDOUARD, *tenant toujours la lettre*

C'en est fait ! le crime est consommé ! l'innocent expire ! [...] Ma mère, Pauline, Calas va recevoir la couronne des martyrs⁴³⁵ !

Mais c'est justement grâce au fait que le dévoilement arrive « en retard » que le monde fictionnel en question est épuré. Imaginons que le Calas de Ducange ait été justifié de son vivant : le monde fictionnel (le cercle de base) aurait été simplement reconstitué, la configuration étant à quelques détails près la même que celle du *Suicide* de Pixérécourt. De plus, pour le lecteur virtuel, cela signifierait l'évacuation de la pitié au profit de la jubilation et de l'admiration auxquelles s'ajouterait une certaine satisfaction ; or, dans ce contexte – et nous risquons de tomber ici dans la subjectivité –, la satisfaction et la jubilation sonneraient faux ; et la catharsis deviendrait « plaisante » au lieu de la « jouissive ». Au début du dernier acte, le lecteur virtuel éprouve, ainsi que la famille de Calas, une inquiétude aiguë : or, son espace intime est « écartelé » entre la famille qui tente de sauver Calas et Calas qui accepte sa propre mort ; et cette acceptation – cette résignation – apaise progressivement l'inquiétude du lecteur virtuel, en s'ouvrant en même temps au sublime⁴³⁶ qui aurait été « souillé » par une satisfaction trop intense. L'exécution, qui suit le dévoilement, achève la transformation de Calas en martyr, pour ne pas dire en Christ, tout en évacuant la tension dramatique, mais aussi la tension cathartique, donc la pitié, en laissant sa place à l'admiration quasi religieuse : en d'autres termes, si la lettre d'adieu d'Antoine permet la reconstitution du réseau fictionnel, son arrivée tardive, et, en conséquence, la mort sacrificielle de Calas, permettent l'épuration et l'élévation à un autre niveau du monde fictionnel ; la catharsis qui en résulte n'est pas même « jouissive », mais, aimerions-nous postuler, « sublime ». Or, curieusement, *Calas* reste un mélodrame tout à fait classique : à la fin, la vertu est récompensée et le vice châtié, même si le procédé n'a pas l'air tout à fait habituel. Dans *La Vénitienne*, mélodrame exemplairement romantique, le sacrifice se présente sous un autre jour, et notamment dans la perspective de l'expiation des péchés.

⁴³⁵ *Idem.*

⁴³⁶ Qui est ici compris, entre autres, dans le sens de la domination du moral sur les affects.

4.2. *La Vénitienne*⁴³⁷, ou les masques tombés

... La douce et sainte chose qu'un enfant endormi, et quelle merveille que ce visage d'ange où la main des hommes n'a point encore effacé le doigt de Dieu⁴³⁸ !...

La Vénitienne est un mélodrame d'Anicet-Bourgeois que l'on attribue également à Alexandre Dumas père⁴³⁹ ; la pièce a été tirée du roman *The Bravo* de Fenimore Cooper (1831) ; le texte dramatique a servi, ultérieurement, pour le livret de l'opéra *Il bravo* de Saverio Mercadante (1839). À l'époque, *La Vénitienne* a connu un succès énorme. Il s'agit d'un véritable mélodrame romantique : bien que la structure de *La Vénitienne* s'apparente à celle d'un mélodrame classique, mettant en scène le traître et la victime, le traître est ici rendu sympathique par son repentir ainsi que par sa situation opprimée ; la Providence s'oppose clairement à la Fatalité ainsi que Dieu au Satan ; et l'imaginaire du texte dramatique en question fait allusion à l'imaginaire romantique : l'action a lieu à Venise où l'on retrouve la nuit, la lune éclairant les canaux, les déguisements, les bals masqués, la cape et l'épée, etc. De même, l'élément central de ce mélodrame est le masque – et plus précisément les masques qui tombent au fur et à mesure que l'action progresse.

Le Bravo est un tueur à gages au service du Conseil des Dix de Venise : contre sa volonté, il exécute les ordres du Conseil pour que l'on épargne la vie de son vieux père retenu prisonnier dans un cachot. Un soir, un inconnu lui demande de lui prêter son masque et son poignard : c'est Salfiéri, proscrit à Venise, qui est venu dans la ville pour chercher Violetta, la jeune fille qu'il aime (et dont le Bravo vient de tuer le protecteur) (I). Le Bravo prête ses habits à Salfiéri pour deux jours ; profitant de la liberté, il se rend sur la place devant l'église Saint-Marc où il sauve de la foule Violetta qu'il amène chez lui. Or, il ignore que c'est sa fille et que sa mère est Théodora la courtisane que le Bravo a failli tuer il y a seize ans (II). Cédant à la prière de Théodora, Salfiéri revient chez le Bravo pour lui reprendre Violetta ; mais le Bravo amènera lui-même la fille, masquée, à la fête chez sa mère pour que Violetta découvre son vrai visage. Lorsque les masques tombent et que la fille et la mère se reconnaissent, Théodora met le feu à son palais, décidée à abandonner la vie qu'elle a menée jusque-là (III). Théodora apprend que le Bravo est en fait Giovanni, son époux et père de Violetta ; avec Salfiéri, les protagonistes décident de fuir Venise pour commencer une vie nouvelle (IV). Or, si les jeunes gens réussissent à partir, Giovanni reçoit l'ordre du Conseil de tuer Théodora : en voyant les membres du Conseil arriver sur le quai,

⁴³⁷ Anicet-Bourgeois A., *La Vénitienne*, drame en cinq actes et en huit tableaux, Paris : Marchant, 1834.

⁴³⁸ III-1, 1, p. 16.

⁴³⁹ Émilie Pezard signale que dans la dédicace de la première édition, Dumas est chaleureusement remercié pour sa collaboration. L'attribution exacte de la pièce reste toutefois problématique. (« Lire le mélodrame » in *Acta Fabula*, Vol. 14, no. 7, 2013, disponible en ligne sur <http://www.fabula.org/revue/document8177.php>, consulté le 16 février 2016).

Théodora se sacrifie pour Giovanni ; pourtant, le sacrifice est inutile : on annonce au Bravo que son père vient de mourir en prison et qu'il est libre d'ôter son masque et son poignard (V).

Le masque, au sein de ce mélodrame, s'avère l'attribut indispensable pour la survie. Le cercle social du monde fictionnel est d'emblée corrompu : la justice, comme la situation du Bravo le démontre, n'est pas fonctionnelle ; tout jugement s'exécute en cachette. Venise est une ville dont l'air « est fatal aux jeunes et frais visages »⁴⁴⁰, Venise est « une mère débauchée et perdue »⁴⁴¹ : pour ne pas être empoisonnés par son ambiance pétrie de vice, les protagonistes sont obligés de porter un masque qui défigure leur nature véritable ; le Bravo et Théodora possèdent une identité double qui les protège, mais leur masque est un fardeau. Le Bravo qui, pour sauver son père, porte le masque et le poignard sur l'ordre du Conseil de Dix, ne peut revenir vers lui-même que la nuit, lorsque les autres ne le voient pas ; les attributs de l'assassin lui ravissent la liberté : même après la mort, il ne pourra s'en débarrasser. Ainsi, quand Salfiéri veut lui reprendre son masque, car il n'y a que ce dernier « qui puisse cacher à Venise le visage d'un proscrit », le Bravo prévient le jeune homme :

Sais-tu qu'au jour du jugement dernier, n'eusses-tu porté ce masque qu'une heure, si ce fut pendant une heure sanglante, l'ange de la mort viendra te le coller à la face, et que tu ne pourras regarder Dieu qu'au travers⁴⁴² ?

Ainsi, le masque représente non seulement un objet, mais aussi (et surtout) une fonction : dans l'imaginaire du personnage, il devient un écran qui sépare, à jamais, l'homme de Dieu, substituant à l'identité première, véritable, réelle une identité faussée dont l'homme ne peut plus se débarrasser, ce qui empêche toute communication directe (et sincère) entre le cercle intime et le cercle divin. En plus de l'intrigue « ordinaire », *La Vénitienne* se voit donc d'emblée attribuer une dimension métaphysique : non seulement les protagonistes de la pièce cherchent à reconstituer la famille qui fut désunie bien avant le début de l'action, mais ils tendent aussi, pour épurer leur moi à la lumière divine, à se délivrer de l'identité qui leur fut imposée par le cercle social. Théodora porte, elle aussi, un masque, quoique de manière métaphorique ; pour le lecteur virtuel, son identité se révèle double au même titre que celle du Bravo : aux yeux de la société, Théodora est une courtisane ; pourtant, lorsqu'elle apparaît, pour la première fois, dans l'espace scénique, c'est en accompagnant Violetta, à qui Théodora n'ose pas révéler qu'elle est sa mère : « je tremblais [...] que ma funeste célébrité [...] n'arrivât jusqu'à elle !.. c'est un terrible juge qu'une fille pure pour une mère comme moi ! »⁴⁴³. Notons d'emblée que le cercle social s'oppose

⁴⁴⁰ I-2, 2, p. 7.

⁴⁴¹ II-1, 5, p. 15.

⁴⁴² I-2, 3, p. 8.

⁴⁴³ I-2, 2, p. 7.

violemment à toute tentative d'ôter le masque, de refuser son rôle : on verra que la révolte de Théodora lui coûtera la vie.

En revanche, Salfiéri, amoureux de Violetta, choisit délibérément d'endosser les habits du Bravo pour retrouver son amour ; cela permet enfin au tueur à gages d'aller sur la place principale de la ville le jour, à visage découvert : sans masque, personne ne le reconnaît ; intrus, le Bravo connaît tous les secrets de Venise qui ignore les siens (II-1, 1). Le lecteur virtuel est ainsi confronté, dès l'exposition, non pas à un cercle de base solide et unifié, comme dans la plupart des mélodrames du corpus, mais à un jeu étrange et fascinant de masques et d'identités tout comme dans le théâtre de Hugo dont il sera question dans la partie suivante ; pourtant, bien que *La Vénitienne* ait l'apparence d'un drame romantique, en profondeur, il s'agit toujours d'un drame familial ; la trame amène les personnages qui s'ignorent – dans tous les sens de ce terme – vers la reconnaissance réciproque ; et leur objectif, comme nous venons de le dire, est de reconstituer la famille idéale, désunie par le passé⁴⁴⁴.

Masque et lumière

En revenant sur la faute et sur le secret, on peut dire que Théodora et le Bravo se trouvent en faute non pas envers le monde fictionnel en tant que tel, mais envers eux-mêmes : envers la famille idéale et l'amour idéal (chrétien) qu'incarne Violetta. Leurs masques les empêchent de le reconnaître ; et leur fille, l'unique personnage qui n'a pas encore été corrompu par le cercle social, la méchanceté étant absente de son âme, jette la lumière sur leur vérité intérieure. Elle ne veut pas se venger du meurtre de Mafféo, son protecteur ; après son assassinat, elle ne demande qu'à pouvoir le pleurer dans un couvent ; de même, lorsqu'elle apprend les crimes de Théodora et de Giovanni, ses parents, elle leur pardonne. « En me revoyant dans ma fille, miroir pur et sacré, j'ai dépouillé [...] les vices de mon cœur », avoue Théodora⁴⁴⁵ ; le Bravo, ne croyant qu'à la Fatalité, en contemplant Violetta endormie, entrevoit, ne serait-ce que pour un instant, la grandeur et la miséricorde de Dieu (III-1, 1) et c'est à Violetta seule qu'il ose révéler son passé, bien que de manière détournée ; de même, Salfiéri, déguisé en Bravo, n'ose arracher son masque que devant la jeune fille (III-1, 3). Violetta, par sa pureté, incite les protagonistes à faire apparaître leur véritable visage derrière le voile, ce qui permet la reconnaissance. La reconstitution de la famille idéale n'est d'ailleurs possible qu'au prix de faire tomber les masques ; pourtant, ceci impose de quitter Venise où l'existence démasquée est dangereuse, sinon mortelle.

Le secret dans *La Vénitienne* est ainsi soutenu par l'imaginaire du masque : et, tout comme dans d'autres mélodrames, l'intérêt de la lecture se tient à la volonté du lecteur virtuel de voir les masques tombés, ce qu'il craint et désire à

⁴⁴⁴ Ce même motif, on s'en souvient, est en œuvre dans *Marianne* du même auteur. Dans *La Vénitienne*, la famille idéale n'apparaît pas dans le prologue, mais dans les souvenirs des protagonistes, à travers leurs récits qui donnent à voir un autre monde, lointain et imaginaire.

⁴⁴⁵ IV-1, 2, p. 25.

la fois. Observons également qu'à l'inverse d'autres mélodrames du corpus, *La Vénitienne* met en œuvre deux dialectiques supplémentaires : celle du jour et de la nuit ainsi que celle de Dieu et de Satan. En comparaison avec les mélodrames au cercle de base idyllique qui tolère mal l'obscurité dans tous les sens du terme, le monde fictionnel en question existe d'entrée de jeu selon une modalité « nocturne » : c'est la nuit et dans les chambres mal éclairées que le Bravo – le masque du Bravo – peut agir ; la lumière du soleil le fige (« tout le jour... au pied de la colonne du Lion... triste, noir et immobile [...] éternellement dressé sur la place publique de Venise »⁴⁴⁶) ; ce n'est qu'après avoir prêté ses attributs à Salfieri que, incognito, le personnage peut se rendre en plein jour sur la place publique et dans la soirée chez Théodora, dans la grande salle éclairée par des lumières artificielles, où son visage est le seul qui soit découvert.

De même, Satan et l'enfer sont à plusieurs reprises évoqués dans le texte. L'évocation de l'enfer est systématiquement liée à Théodora : son oratoire est comparé à « un vestibule de l'enfer »⁴⁴⁷ ; lorsqu'elle envoie Salfieri pour reprendre sa fille au Bravo, celui-ci s'exclame : « ... tu veux cet ange pour lui arracher une auréole, pour le plonger dans ton enfer !... »⁴⁴⁸. Le nom de Satan, en revanche, appartient au tueur à gages. D'un côté, il s'agit de son Dieu à lui, le fataliste qui se moque de la Providence, persuadé que « l'homme fait ce qu'il est écrit » dans le livre de fer⁴⁴⁹ :

LE BRAVO

C'est cela ! voilà le vieillard qui se livre... Ce que j'ai toujours remarqué dans l'ordre admirable de la Providence, c'est comme tout concourt à faciliter la mauvaise action et à voir empêcher une bonne. Y a-t-il donc un Dieu pour le meurtre ?

SALFIERI, *entrant et qui a entendu ces derniers mots*

Oui, les hommes l'ont appelé Satan⁴⁵⁰.

De l'autre, lorsque le Bravo, démasqué, vient sur la Piazzetta et délivre à ses interlocuteurs certains secrets qu'il possède, les gens se doutent qu'il n'est pas Satan ou bien un démon (II-1, 2, 4). Théodora et le Bravo apparaissent donc comme deux personnages damnés ; et Violetta, dont l'évocation est liée à Dieu, aux anges et à la chasteté, les amène progressivement à la lumière grâce à son pouvoir d'accepter et de pardonner.

Réunion

Les scènes de *La Vénitienne* sont donc celles de l'arrachement des masques qui commencent à se succéder dès la fin du troisième acte ; au cours des scènes,

⁴⁴⁶ I-1, 3, p. 6.

⁴⁴⁷ II-2, 1, p. 14.

⁴⁴⁸ II-2, 5, p. 16.

⁴⁴⁹ III-1, 1, p. 17.

⁴⁵⁰ I-2, 3, p. 8.

comme nous l'avons évoqué, certaines versions du monde sont supprimées, permettant à l'espoir du lecteur virtuel soit de s'épanouir, soit de s'effacer. Dans la première scène du dévoilement, l'une des versions du monde est, littéralement, brûlée. Le Bravo amène Violetta, voilée, dans un bal chez Théodora afin de lui montrer ce qu'il croit être le véritable visage de sa mère (III-2, 3). Et, au milieu des « danses de la volupté », il demande à Théodora de chanter des couplets frivoles, ce que la courtisane exécute sous le regard interdit de Violetta ; ensuite, le Bravo arrache le masque de Théodora et soulève le voile de sa fille pour les présenter l'une à l'autre : il s'agit, entre autres, du point de bifurcation où l'avenir du monde fictionnel – du cercle familial – se décide. La première stupeur passée, Théodora prie les invités de s'éloigner, afin de pouvoir rester seule avec sa fille ; ceux-ci refusent en se moquant d'elle et de Violetta : alors, Théodora met le feu à son palais. Ce faisant, elle brûle symboliquement son identité de courtisane et son ancienne vie pour se diriger vers une vie nouvelle : « ... j'ai foulé aux pieds le passé qui est au néant et au démon !... et j'ai tendu les bras vers l'avenir qui est à moi et à Dieu ! »⁴⁵¹. D'une certaine manière, on peut donc considérer cette scène comme un suicide symbolique : et l'on verra par ailleurs dans la partie suivante de cette étude, qu'il n'est pas rare qu'une scène, dans le sens de la critique des dispositifs, est centré justement autour de l'enlèvement du masque qui peut être interprété en tant que destruction de l'identité ancienne et qui fonctionne, en premier lieu, sur le plan du Symbolique ; en faisant disparaître l'écran qu'est le masque, elle fait apparaître en même temps le moi véritable du personnage ou la vérité, ce qui peut, à cet égard, être considéré comme l'irruption du Réel au sein du dispositif fictionnel.

Notons par curiosité que la scène en question, sans aucun doute la plus spectaculaire du drame, a toutefois suscité des réactions assez ironiques à l'époque. Amédée Pichot de *La Revue de Paris*⁴⁵² qui, entre autres, critique *La Vénitienne* pour un emploi excessif de la « prose poétique [...], une langue factice », fait remarquer :

N'oublions pas une autre morale excellente de la pièce. Pendant qu'une société nombreuse danse, joue et banquette chez une courtisane, celle-ci met le feu à son palais après avoir fermé toutes les portes. Évidemment l'auteur a voulu nous prêcher de ne pas aller chez les courtisanes⁴⁵³.

Le Figaro, dont la critique reste plutôt dans la veine amicale, ne manque pourtant pas de noter : « Chez la courtisane romaine on vous empoisonne au dessert ; chez la courtisane vénitienne on vous rôtit à la contredanse »⁴⁵⁴. L'ironie des critiques ne surgit-elle pas d'un certain décalage entre l'effet que le texte cherche à produire et la réception empirique ? De toute évidence, pour l'auteur

⁴⁵¹ IV-1, 2, p. 25.

⁴⁵² *La Revue de Paris*, tome 3, 1834, pp. 249–255

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 255.

⁴⁵⁴ *Le Figaro*, 28 mars 1834.

(et, par procuration, pour le lecteur/spectateur virtuel), cette scène est censée se ranger, en tout état de cause, du côté du sublime : les spectateurs empiriques, néanmoins, font remarquer implicitement que mettre à feu son prochain, aussi vicieux et débauché qu'il soit, n'est pas une pratique tout à fait chrétienne... alors que la pièce insiste fortement sur ces valeurs.

Quoi qu'il en soit, Violetta pardonne à sa mère ses péchés, et aussi prie-t-elle le ciel de les lui pardonner. Dans la scène suivante, Théodora raconte au Bravo, qui lui demande de prouver que Violetta est sa fille, « le drame terrible qui a commencé il y a seize ans » : les protagonistes se reconnaissent enfin en tant que famille et tout semble s'acheminer vers une fin heureuse :

VIOLETTA

Oh ! ma mère !... mon père !.. noms si chers à prononcer... ma mère !... mon père !

TOUS DEUX

Mon enfant !

VIOLETTA

Nous voilà réunis, rien ne nous séparera plus, n'est-ce pas ?

LE BRAVO ET THEODORA

Oh ! non, non... rien⁴⁵⁵.

Théodora ne chasse pas le Bravo-Giovanni bien que, dans un accès de jalousie, il ait tenté de la poignarder ; le pardon commence à « se propager » : ainsi, lorsque dans l'acte suivant il devient clair que Giovanni est le « vrai » Bravo, cela ne donne lieu à aucune manifestation de violence, Salfiéri et Violetta demandant aux parents de la jeune fille de les bénir (V, 1-8).

Purgatoire

Pourtant, même si les jeunes arrivent à fuir Venise, Théodora et Giovanni sont toujours persécutés par le cercle social : Giovanni reçoit son dernier ordre du Conseil des Dix et il lui faut l'exécuter ; cet ordre condamne à mort « l'incendiaire Théodora » qui se trouve à ses côtés. Le temps presse : il reste une heure pour exécuter l'ordre, mais l'on aperçoit déjà les sbires arriver sur le quai du canal. Giovanni veut se venger, « frapper jusqu'à ce que [son] bras se lasse » : « mon père mourra... je mourrai... mais au moins vengeance, vengeance ! »⁴⁵⁶. Pourtant, tout comme dans *Calas*, le pardon arrête la vengeance, en évacuant la violence du monde fictionnel ; pour expier son crime, Théodora arrache à Giovanni son poignard, outil du meurtre, et se frappe :

⁴⁵⁵ IV-1, 3, p. 26.

⁴⁵⁶ V-1, 10, p. 32.

Tu as eu ton expiation dans le monde, laisse-moi la mienne. Dieu veut que mon sang rachète celui d'un vieillard et lave mes fautes... laisse-moi, femme impure, laisse-moi m'offrir en sacrifice [...]

Oh ! que puis-je te donner en échange de tant d'amour, Giovanni... [...] Je ne puis te donner que ma vie. (*Lui arrachant son poignard et se frappant elle-même.*) Puisque tu ne veux pas la prendre⁴⁵⁷...

Et, en fait, Giovanni est libre : les sbires arrivent pour lui apprendre que son père est mort dans le cachot et que « la république [le] dégage de [son] serment »⁴⁵⁸. Le rideau tombe sur cette phrase.

Ici, semble-t-il, le suicide est sacrificiel et atteint le sublime, même s'il a lieu dans l'espace scénique, sous le regard intime du lecteur virtuel. Autant que le sacrifice du héros de Ducange, la mort volontaire de Théodora exclut la crainte au profit de l'admiration : par son geste, la courtisane libère Giovanni de l'obligation de commettre un péché – elle lave le poignard meurtrier du Bravo dans son sang expiatoire. Ce sacrifice épure sinon le monde fictionnel, du moins l'espace intime de Giovanni : même si le geste peut sembler inutile, il s'inscrit parfaitement dans la logique de l'œuvre qui traduit, tout au long de l'action, l'apparition progressive des visages épurés derrière les masques du vice. Tout autre dénouement risquerait de paraître déplacé car il n'évacuerait pas définitivement la violence du cercle familial. Imaginons que Giovanni tue Théodora : le personnage noble, car s'en tenant toujours au principe d'honneur individuel, se déshonorerait ; le lecteur virtuel le prendrait en horreur. De même, si les personnages décidaient d'attendre jusqu'à l'arrivée des sbires, Giovanni, de toute évidence, se vengerait violemment sans vouloir entendre ce qu'ils avaient à dire : comme dans le cas précédent, le mouvement long et ardu de l'abîme infernal vers le ciel, de Satan à Dieu – qui est pourtant le mouvement que suit le lecteur virtuel du premier au dernier acte – aurait échoué.

Même si le dénouement de *La Vénitienne* n'est pas aussi univoque que celui de *Calas*, car on peut bel et bien s'apitoyer sur Giovanni, « héros romantique [resté] seul au milieu des cadavres »⁴⁵⁹, le geste suicidaire de la protagoniste, qui a quitté son masque de courtisane pour assumer, de plein gré, son rôle maternel, s'avère être le point final du long mouvement d'épuration sinon du monde fictionnel, du moins du cercle familial ; et l'épuration (ne pourrait-on pas dire le purgatoire ?) n'est jamais un processus plaisant. Par ailleurs, si le jeune couple se sauve vers de meilleures contrées, qui nous empêche de supposer que Giovanni ne va pas les rejoindre à l'aube ?

⁴⁵⁷ *Idem.*

⁴⁵⁸ V-1, 11, p. 32.

⁴⁵⁹ Pézard E., *Art.cit.*

Si les mélodrames de notre corpus avaient un but didactique, il pourrait se résumer en une phrase : pour vivre heureux, vivons sans rêve. Les personnages suicidaires, à l'exception de Jean Calas et de Théodora, périssent tous suite à une passion qui déroge à l'ordre du monde fictionnel dans lequel ils s'inscrivent : tant que, se berçant d'illusions, ils peuvent faire semblant d'ignorer l'impasse où les mène cette passion, qu'ils recouvrent du voile du secret (dans l'ordre de l'imaginaire et du symbolique), ils peuvent survivre ; à l'instant où le voile se déchire, ils se retrouvent confrontés au gouffre du présent et de l'avenir, qu'ils renoncent à affronter en quittant le monde possible en question.

Dans l'optique de la lecture, le suicide mélodramatique qui a lieu au dénouement constitue le point final du mouvement cathartique. Ce dernier peut être vu, entre autres, en tant que balancement perpétuel entre l'inquiétude et l'espoir, avec ses montées et ses descentes, accompagné, à certains moments de l'action, du sentiment de la crainte, mais surtout de celui de la pitié ; le suicide arrête ce balancement, en libérant le lecteur (virtuel) de la tension qui s'était créée au sein de son espace intérieur. Les extrêmes dudit mouvement, où les tensions dramatique et cathartique atteignent, pendant un certain temps, leur portée maximale, sont les *scènes*, qui constituent également des points de bifurcation du monde fictionnel : en éliminant, au niveau symbolique, certaines variantes de ce dernier, elles mettent en action l'imagination du lecteur virtuel par la mise en mouvement de l'espace-temps scénique ; toutefois, elles créent, souvent, une dimension supplémentaire par la superposition des espace-temps « réel » et imaginaire, dont nous avons examiné certains exemples, tout en accentuant l'écartèlement de l'espace intime du lecteur virtuel. Les *scènes* de notre corpus mélodramatique fonctionnent, pour la plupart, grâce à l'omniscience de ce dernier vis-à-vis du secret : c'est pendant les *scènes* que le lecteur virtuel se rend compte de la nature première du secret, ce qui le met dans l'état de désirer et de craindre, à la fois, la révélation de ce dernier. Le « je sais bien, mais quand même... » qu'Octave Mannoni⁴⁶⁰ suppose au fondement du plaisir théâtral s'applique parfaitement au secret mélodramatique appréhendé par le lecteur virtuel : *je sais bien* en quoi le secret consiste, *mais quand même* je suis curieux de l'apprendre une fois de plus.

Le dévoilement du secret par le suicidaire lui-même, qu'il se range du côté des traîtres ou des victimes, conditionne le suicide final ; ce suicide décide, en outre, de l'état définitif du monde fictionnel : le suicide du traître l'amène à la reconstitution, tandis que le suicide « passionnel » le déforme et le suicide sacrificiel conditionne son épuration. Trois modes de transformation du monde fictionnel sur lesquels nous nous sommes penchés sont également liés à trois types de catharsis différents. La reconstitution donne lieu à la catharsis « plaisante », la pitié-mépris pour le traître s'unissant à la satisfaction, voire à la jubilation du lecteur virtuel. La déformation, quant à elle, provoque une catharsis « jouissive » : la satisfaction n'est pas de mise ; l'inquiétude étant évacuée de l'espace intérieur du lecteur virtuel, elle laisse place à la pitié-compassion pour le suici-

⁴⁶⁰ Cf. Mannoni O., « Je sais bien, mais quand même » in *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris : Seuil, 1969, pp. 9–34.

daire et ses proches, ou pour le monde fictionnel en général. Enfin, l'épuration du monde fictionnel, qui va de pair avec le sacrifice, élimine la crainte aussi bien que la pitié : au dénouement, le lecteur virtuel est censé éprouver de l'admiration envers le ou les protagonistes qui se sont sacrifiés ; dans ce cas, on pourrait parler de la catharsis « sublime ».

Ajoutons que sur le plan de l'Imaginaire, il est rare que le suicide mélodramatique appartienne pleinement au champ de la vision : souvent, il constitue une « tache aveugle » dans le réseau fictionnel. Dans le mélodrame classique, les rares suicides effectifs que nous avons réussi à repérer, activent des dispositifs intermédiaires entre l'espace scénique et le hors-scène qui donnent à voir la mort tout en l'occultant (on se souvient des pavillons du *Suicide* et de *Calas*, mais aussi du cadavre voilé de la Valentine) et mettent en jeu la dialectique du plein et du vide, le cercle social et/ou familial ayant tendance à envahir, spatialement, le vide laissé par la mort. Pour ce qui est du mélodrame romantique et du mélodrame diversifié, quoique ces derniers puissent privilégier une théâtralité violente, voire sanglante, il n'est pas rare toutefois que le geste suicidaire s'effectue hors scène, à l'égard des tragédies classiques, où, souvent, les héros se donnent la mort hors scène et viennent expirer dans l'espace scénique, ou que ce geste soit caché du regard du lecteur/spectateur. Il n'y a, à proprement parler, que *La Vénitienne* dont la protagoniste se tue sous le regard intime du lecteur sans que rien ne vienne voiler son geste, mais aussi est-ce une pièce fortement influencée par les codes romantiques : on verra que dans le drame romantique, à l'inverse du mélodrame, le suicide possède toujours une visibilité propre et, pourrait-on dire, profondément intime.

Dans les mélodrames de notre corpus, la mort volontaire se voit également reliée à la problématique de l'identité. Les textes dramatiques en question mettent en scène, pour la plupart, les suicides égoïstes qui ont pour source l'excès de l'ipsité : c'est parce qu'il ne peut pas ne pas rester fidèle à lui-même – à sa passion qui le distingue et sépare des autres – que le personnage de mélodrame se tue. Dans cette optique, les mélodrames se présentent en tant que « tragédies de l'ipsité », dans lesquelles il est impossible de rester soi-même en s'opposant trop à l'extérieur, mais aussi il est impossible de s'opposer à l'extérieur (en l'occurrence au cercle familial) si l'on n'est pas un traître « classique », car l'*ipse* d'une victime est trop profondément relié à l'*idem* familial. Sur ce point, soulignons également que si le mélodrame classique nous présente un traître « pur » et personnifié, le mélodrame tardif commence à l'« interioriser » en créant des personnages plus ambivalents : des traîtres « sympathiques », comme le Bravo ou le Savari du *Drame de la rue de la Paix*, mais aussi des victimes qui commettent des fautes « passionnelles » envers le monde fictionnel qu'ils habitent. En d'autres termes, le mélodrame tardif, tout comme le drame romantique dont il s'inspire (et qu'il influence en même temps), situe le traître à même l'espace intime du personnage : on verra plus loin qu'aussi bien le drame naturaliste que le théâtre symboliste, qui sont également influencés par le mélodrame, suivent ce mouvement, jusqu'à ce que le *protagoniste* ne devienne son Ombre (ainsi dans les drames de Zola ou chez Villiers).

Quant aux drames romantiques que nous examinerons dans le chapitre suivant, la question de l'identité et du masque y devient primordiale. Force est de constater que l'on y retrouve les mobiles de suicide similaires à ceux du mélodrame : lorsque les protagonistes comprennent que l'abîme qui les sépare de la société est infranchissable, ils s'évadent dans la mort ; pourtant, le conflit en question est beaucoup plus aiguë, touchant non seulement les passions, mais aussi les questions profondément existentielles ; et la lecture « virtuelle » se fonde, ce qui n'est pas d'ailleurs étonnant, sur l'écartèlement extrême de l'espace intime du lecteur.

III

MASQUES ET POETES : LE SUICIDE ROMANTIQUE

En 1774, paraissent *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe, suscitant une vague de suicides de jeunes gens qui se tuent au pistolet, se jettent par la fenêtre ou se noient, le livre en poche. L'œuvre, à la portée troublante, qui fut interdite dans certaines régions allemandes, influença significativement les écrivains de l'époque et du siècle à venir. Le roman de Goethe examine l'opposition entre le poète et une société pragmatique, mais aussi (et surtout) la problématique d'une passion impossible à assouvir : deux motifs que l'on rencontre dans le drame romantique français un demi-siècle plus tard, bien qu'il mette rarement en scène des suicides « wertheriens » purs, c'est-à-dire des suicides passionnels par désespoir. Des drames que nous nous proposons d'examiner, seul *Antony* pourrait en offrir un exemple. Dans *André del Sarto*, ce n'est pas uniquement une passion vouée à l'échec qui incite le peintre de Musset à s'empoisonner, mais également ses soucis financiers. Chez Hugo, Hernani et Doña Sol se suicident parce qu'ils y sont contraints, entre autres, par une force extérieure ; la mort volontaire de Ruy Blas est un suicide d'honneur ; le Tituti du *Suicide*, fragment dramatique peu connu de l'auteur, renonce à la vie par dégoût de l'existence, de même que Chatterton, le héros de Vigny, dont le modèle historique s'est réellement suicidé en 1770, peu de temps avant la parution du roman de Goethe : ce sont, pour ainsi dire, deux suicides « faustiens ». Cependant, une dimension quasi philosophique est sous-jacente à toutes les morts volontaires évoquées : le suicide, comme par un coup de baguette magique, remédie aux problèmes identitaires propres aux protagonistes romantiques en consolidant leur moi déchiré par le doute. Afin de mieux cerner le contexte au sein duquel la problématique identitaire est mise en jeu, passons d'abord par une brève comparaison entre la lecture du mélodrame et celle du drame romantique.

1. Déchiré, décentré : le héros romantique et son lecteur virtuel

Lorsque l'on compare les mélodrames précédemment étudiés aux drames romantiques de notre corpus, force est de constater que, dans l'optique de la lecture, le mouvement cathartique ne change pas radicalement pour ces derniers, ce qui n'est par ailleurs pas tout à fait étonnant – le modèle dramatique aristotélien ne sera mis en question que vers la fin du siècle. Le lecteur virtuel balance donc toujours entre l'inquiétude et l'espoir, en proie aux renversements dramatiques imposés par l'auteur ; et les protagonistes romantiques suicidaires suscitent chez lui une pitié qui est soutenue par les discours des personnages. Il serait toutefois intéressant d'examiner certaines différences entre les deux genres évoqués, sur le plan des mondes fictionnels et de leur transformation. Il n'est pas toujours aisé de départager le drame romantique du mélodrame en raison de leur

influence réciproque ; ainsi, nous venons de voir que la question du genre pouvait se poser à propos de *La Vénitienne* d'Anicet-Bourgeois ; de même, on souligne souvent l'influence manifeste du mélodrame dans l'œuvre dramatique de Victor Hugo⁴⁶¹. La comparaison des mondes fictionnels, même au sein d'un corpus aussi limité que le nôtre, nous permettra éventuellement de mieux éclairer cette problématique.

Cercles spatio-temporels

Dans les cinq drames romantiques qui nous intéressent, à l'inverse des mélodrames, on ne trouve guère de cercle familial bien consolidé : l'exposition présente au lecteur virtuel une multitude de cercles intimes dont les liens, de plus, semblent être assez fragiles pour se briser d'un instant à l'autre même lorsqu'il s'agit des protagonistes amoureux. La famille est absente ou n'existe qu'à titre nominal, comme c'est le cas des deux pièces de Hugo et d'*Antony*, ou bien elle est dysfonctionnelle : *André del Sarto* nous présente ainsi une famille en pleine décomposition ; dans *Chatterton*, même si Kitty est mariée et a deux enfants, une discordance trop importante se manifeste au sein du cercle familial : John Bell est un tyran et représente le monde pragmatique auquel les trois protagonistes « sauvages » s'opposent. Qui plus est, les intérêts purement « familiaux » restent étrangers au drame romantique : tout au plus vise-t-il la réunion d'un couple amoureux ; or cette réunion n'a pas pour objectif la création d'une famille, mais l'assouvissement d'un désir passionnel.

Ainsi, c'est le cercle intime qui se trouve être le noyau constitutif ou le cercle de base du monde romantique ; de ce fait découlent deux conséquences. D'un côté, le drame romantique est surtout le drame de l'espace intérieur qui se projette dans l'espace scénique à travers de nombreux monologues ; cet espace intérieur devient par ailleurs souvent le hors-scène véritable. Cela dit, dans les drames en question, le hors-scène « concret » ou l'espace que l'on peut effectivement imaginer entourer l'espace scénique, est plutôt généralisé et universel, comportant, selon la pièce, des paysages urbains ou naturels, des fleurs, des lacs et des montagnes anonymes, etc. Soulignons pourtant que contrairement au mélodrame, l'Imaginaire s'épanouit dans le drame romantique : la place laissée aux images poétiques devient plus importante, surtout chez Musset à qui l'on a reproché, à l'époque, entre autres, un style excessivement « poétique » ; sur ce point, nous pouvons postuler, à côté du hors-scène « concret », l'existence d'un hors-scène « abstrait » que constituent les images qui n'ont pas de référents

⁴⁶¹ Sur *Hernani* et *Ruy Blas* comme deux tentatives de subvertir le modèle mélodramatique, voir l'article de François Lévy « *Hernani* et *Ruy Blas*, ou le mélodrame transfiguré » in *Lectures du théâtre de Victor Hugo : Hernani, Ruy Blas*, dir. J. Wulf, Rennes : P.U.R., 2008, pp. 159–164. Dans une autre optique, on peut se référer à *L'Imagination mélodramatique...* de Peter Brooks (« Le mélodrame et le drame romantique » in *op.cit.*) : Brooks conclue que dans *Hernani*, Hugo procède par l'addition simple du modèle tragique au modèle mélodramatique, incapable de choisir entre les deux. La logique de la subversion, incluant une sorte de synthèse, nous paraît toutefois plus convaincante dans ce cas.

« réels » (entendus comme faisant effectivement partie de l'univers de référence de la fable et possédant les coordonnées spatio-temporelles précises), et qui n'existent que dans et par l'imagination d'un personnage – c'est dans ce hors-scène que les images poétiques s'enracinent et d'où elles arrivent dans l'espace scénique *via* le discours des personnages.

D'un autre côté, le cercle familial étant absent ou défectueux, les mondes possibles romantiques ne s'inscrivent plus dans un cadre bien délimité ; ils sont donc d'emblée désordonnés. Le mot « désordre » semble par ailleurs le mieux caractériser leur dramaturgie : selon Florence Naugrette, le désordre propre au théâtre romantique se manifeste non seulement dans le mélange des genres ou dans l'ambition des dramaturges à écrire pour un public « universel », où toutes les classes sociales soient fusionnées, mais aussi dans la transformation du modèle mélodramatique « classique » ; la violence romantique, notamment, devient gratuite, dépourvue de toute justification cohérente ; pire encore, c'est souvent la société elle-même qui en est la cause première⁴⁶².

Par ailleurs, si le cercle familial perd de son importance, le cercle social en gagne par rapport au mélodrame. Le protagoniste romantique se définit souvent par son opposition à la société. De ce point de vue, l'exemple le plus remarquable est sans doute celui de *Chatterton* de Vigny qui se fonde sur l'opposition du monde spirituel des protagonistes au monde pragmatique des antagonistes. En ce qui concerne le théâtre hugolien, Anne Ubersfeld fait remarquer qu'on peut y repérer deux espaces. L'espace A est « déterminé et fermé » ; tout ce qui se trouve dans cet espace est également déterminé soit par une fonction, soit par un rang – c'est l'espace des classes sociales, ajoutons-nous. En revanche, l'espace B est indéterminé et libre ; pourtant, comme l'espace A est un espace fermé, un actant appartenant à l'espace B ne peut pénétrer ce premier que par effraction ou au prix de sa vie⁴⁶³. Cette opposition sert alors de moteur dramaturgique. En même temps, dans les mélodrames de notre corpus, le cercle social est un cercle de référence uniquement virtuel : les protagonistes sont donc amenés à s'opposer surtout au cercle familial qui est « adjacent » à leur espace intime.

Quant au cercle divin, on ne s'étonne pas que la Providence soit inexistante dans le drame romantique contrairement au mélodrame ; d'une certaine manière, ces mondes fictionnels sont régis par la Fatalité qui revêt souvent un visage humain, agissant depuis le cercle social. De plus, même si les protagonistes adressent des prières à Dieu, implorant le plus souvent sa pitié, celui-ci reste sourd. Chez Hugo, toutefois, il n'est pas rare que les appels des personnages aux forces supérieures obtiennent une réponse : mais c'est une force maléfique qui semble exaucer leurs prières⁴⁶⁴. La vérité ou la justice « objective »,

⁴⁶² Voir Naugrette F., « Le mélange des genres dans le théâtre romantique français : une dramaturgie du désordre historique » in *Revue internationale de la philosophie*, no. 255, 2011, pp. 27–41.

⁴⁶³ Ubersfeld A., *Le Roi et le bouffon*, Paris : J. Corti, 1974, pp. 410–411.

⁴⁶⁴ Voir *infra*, pp. 212–213.

en tant que telle, n'existe donc pas dans le drame romantique, à l'inverse du mélodrame qui se réfère souvent sinon à la justice humaine, du moins à la justice divine. Le cadre familial est défait, le cadre social se révèle une force antagoniste : l'identification première et positive du lecteur virtuel s'effectue donc à partir du ou des espaces intimes ; et il n'est pas rare que ces derniers soient eux-mêmes traversés par des tensions conflictuelles.

Identité(s)

Dans le mélodrame, on l'a vu, le mouvement cathartique⁴⁶⁵, ponctué par des scènes, se fonde essentiellement sur l'existence du secret et sur son dévoilement, ainsi que sur l'omniscience du lecteur virtuel. Dans le drame romantique, le secret perd son importance primordiale : si secret il y a, il est dévoilé bien avant le dénouement (comme c'est le cas de l'adultère dans *André del Sarto* ou de l'entreprise de don Salluste que Ruy Blas apprend à la fin de l'acte III) ; de plus, le dévoilement peut ne pas avoir de conséquences néfastes. Bien au contraire, la révélation du secret contribue parfois à renforcer l'espoir des protagonistes et, du même coup, celui du lecteur virtuel : la passion soigneusement cachée s'avère réciproque (*Ruy Blas*, *Chatterton*) ; les traîtres conspirant contre le roi obtiennent le pardon (*Hernani*) ; la bâtardise d'Antony ne fait qu'attirer Adèle (*Antony*).

Le mouvement cathartique est en conséquence soutenu, d'une part, tout simplement par l'attachement émotionnel du lecteur virtuel au devenir très incertain du couple amoureux, et de l'autre, par son identification aux protagonistes : l'espace intérieur de ceux-ci n'est jamais parfaitement consolidé, comme cela peut être pourtant le cas dans le mélodrame classique⁴⁶⁶. Bien au contraire, l'espace intérieur d'un protagoniste est souvent fracturé⁴⁶⁷. Il se trouve ainsi en conflit non seulement avec le monde extérieur, mais aussi avec lui-même : les héros romantiques qui ne se remettent jamais en question sont rares. Le conflit intérieur s'amplifie souvent par la contradiction entre deux passions qui ont du mal à coexister : l'amour et la vengeance. Ce conflit est particulièrement manifeste dans *Hernani* et dans *Antony* ; *Ruy Blas* s'interroge également sur ces thèmes.

⁴⁶⁵ Qui se fonde, pour rappel, sur la tension dramatique et sur la tension cathartique ; celles-ci se définissent respectivement par l'alternance de l'inquiétude/l'espoir ou de la crainte/la pitié ; étant donné que ces deux tensions connaissent des montées et des descentes, atteignant leurs extrêmes pendant les *scènes*, et qu'elles sont sous-jacentes à l'ensemble de l'action, il nous semble plausible de parler de *mouvement* cathartique.

⁴⁶⁶ Même dans le mélodrame plus tardif, les protagonistes traversent rarement des crises d'identité : c'est pour cela par ailleurs que *La Vénitienne*, mettant en lumière la question du masque et de l'identité, ferait un beau drame romantique s'il n'était pas centré autour de la reconstitution du cercle familial.

⁴⁶⁷ Nous empruntons le terme à Anne Ubersfeld qui s'en sert dans *Le Roi et le bouffon* pour caractériser le *moi* des personnages hugoliens (« S'il y a drame, c'est qu'il y a fracture du *je-sujet*... », *op.cit.*, p. 481) ; une sorte de fracture identitaire est également propre aux protagonistes des autres auteurs de notre corpus.

C'est donc souvent l'identité du protagoniste qui constitue le « secret » dans le drame romantique : généralement, il s'agit d'un secret intérieur, le personnage ignorant sa propre nature véritable, égarée au milieu d'identités qu'il endosse à tour de rôle, comme chez Hugo ; il se peut aussi qu'il essaie de cacher le versant de l'identité qu'il considère en tant que son moi véritable au cercle social, comme Chatterton ou Antony, afin de se protéger, car la société ne l'accepte pas tel qu'il est. L'écran symbolique et/ou imaginaire est alors dressé entre l'espace intime et l'espace extérieur : soit son effraction coïncide avec la mort volontaire, soit elle en est la cause première.

Dans le texte dramatique, l'identité fracturée des protagonistes se manifeste de telle manière que le lecteur virtuel s'y identifie forcément : l'écartèlement de son espace intime est ainsi extrême. D'un côté, le lecteur virtuel se voit « partagé » entre les personnages ; de l'autre, par l'identification à l'espace intime d'un personnage, son espace intime devient sujet à un nouveau dédoublement, le plus souvent conflictuel. Bien évidemment, chez un lecteur *empirique*, ce genre d'écartèlement reste inconscient ; toutefois, il peut influencer sur la lecture : subjectivement, il nous semble que les drames romantiques se prêtent moins aisément à la lecture que les mélodrames, ou, du moins, la lecture en est moins plaisante (au sens barthésien du terme...). Les personnages de mélodrame possèdent une identité plus ou moins unifiée⁴⁶⁸, tandis que par l'identification aux protagonistes romantiques, nous ressentons notre propre identité comme étant ébranlée et troublée. De même, le réseau constituant un monde mélodramatique est beaucoup plus stable grâce aux liens familiaux ; celui d'un monde romantique n'est jamais aussi solidement soudé et peut présenter des brèches d'entrée de jeu.

De ce fait, il n'est pas étonnant que l'ensemble des mondes possibles romantiques de notre corpus s'avère déformé par le ou les suicides finaux. Leur déformation ressemble à celle que nous avons précédemment décrite⁴⁶⁹ : à l'exception du *Suicide* de Hugo, où le monde possible disparaît, et d'*André del Sarto* de Musset, où la société en tant que telle est quasiment absente, c'est le cercle social qui subsiste après la mort du ou des protagonistes. Par le suicide, le monde fictionnel se trouve donc exempt de sa dimension passionnelle et/ou poétique, pour ne pas dire imaginaire : seul le cadre symbolique reste.

Or dans ce cas, la reconstitution et l'épuration du monde possible ne peuvent pas avoir lieu, compte tenu, entre autres, du traitement de la violence particulier au drame romantique. Vu que la violence n'est jamais punie ou justifiée au dénouement, comme nous l'avons souligné plus haut, la reconstitution de l'ordre – le retour à l'ordre initial ou idéal – est impossible, d'autant plus que l'ordre initial est pour la plupart inexistant, et l'état idéal inatteignable, car c'est la société elle-même qui l'empêche. Les protagonistes n'ont pas d'appui stable dans l'espace-temps extérieur, à l'inverse des héros de mélodrame qui peuvent comp-

⁴⁶⁸ Leurs conflits intérieurs sont rapidement voilés par les illusions ; de plus, c'est une passion et non pas leur identité en tant que telle qui en est la cause première.

⁴⁶⁹ Voir *supra*, p. 167.

ter sur leur famille (même lorsqu'ils ne le désirent pas) ; dans un tel contexte, les liens amoureux s'avèrent, eux aussi, instables ; et la passion amène souvent les protagonistes à des paradoxes logiques qu'il est impossible de résoudre autrement qu'en s'éliminant du tissu de fiction.

Étant donné que le monde possible est déformé, au dénouement, par la mort, la catharsis s'avère toujours « jouissive », c'est-à-dire procédant par une effraction de l'écran symbolique et/ou imaginaire – par une rupture nécessaire à la jouissance. Notons sans tarder que Musset, Dumas et Vigny suggèrent, pour le lecteur virtuel, une catharsis fondée sur une pitié puissante pour le personnage suicidé, tandis que chez Hugo, notamment dans *Hernani* et *Ruy Blas*, la lecture se termine par une catharsis où l'admiration et même une certaine satisfaction du lecteur virtuel n'excluent pas la jouissance à proprement parler.

Deux différences majeures se présentent donc entre les mélodrames et les drames romantiques du corpus quant à la structure des mondes possibles et aux enjeux de l'acte suicidaire. Premièrement, dans le drame romantique, le cercle familial n'est plus primordial : le protagoniste se confronte ainsi directement tantôt au cercle social, tantôt à d'autres cercles intimes, tantôt à lui-même⁴⁷⁰ ; il tente donc de dresser un ou des écrans qui protègent son identité fracturée et s'apparentent, d'une certaine manière, au voile du secret mélodramatique au sein du dispositif fictionnel. Le drame romantique fait ainsi un pas vers l'intériorisation des conflits, l'espace intime des personnages étant constamment « exhibé » au sein de l'espace scénique ; d'ailleurs, cette intériorisation prend une ampleur encore plus impressionnante dans le drame symboliste, et notamment chez Maeterlinck : son théâtre est fondé sur les conflits métaphysiques, touchant non seulement les esprits, mais aussi les âmes des personnages⁴⁷¹. Deuxièmement, le réseau RSI d'un monde possible romantique étant d'emblée assez fragile, c'est-à-dire plus accueillant à toute sorte de violence que celui d'un monde mélodramatique, l'acte suicidaire n'est jamais à même de l'ordonner et peut donc paraître gratuit et mal justifié, comme, par exemple, le double suicide d'Hernani et de doña Sol. Qui plus est, une troisième différence se fait jour sur le plan du traitement des passions : si dans un mélodrame, la passion immodérée et/ou impossible constitue une faute envers le cercle de base, et le suicide en est la réparation, chez les auteurs romantiques, la passion n'est jamais considérée en ces termes. Elle peut être adultère ou coupable du point de vue du cercle social, à la rigueur, elle peut constituer l'une des causes

⁴⁷⁰ Cf. sur ce point l'article de J.-M. Thomasseau « Dialogues avec tableaux à ressorts » in *Europe*, No. 65, 1987, pp. 61–71. En comparant deux scènes à « tableaux », l'une d'*Hernani* et l'autre de *Dago, ou les Mendiants d'Espagne* de Cuvelier de Trie (1806) qui se servent quasiment du même dispositif, Thomasseau souligne que si chez Hugo, ce dispositif sépare les protagonistes, chez de Trie, « tous les bons se retrouvent enfermés ensemble » (p. 66) dans la cachette pour mieux se sauver.

⁴⁷¹ Dans la philosophie de Maeterlinck comme dans son théâtre, l'âme est une notion particulièrement fascinante, se déployant à la fois sur le plan physique et métaphysique : nous y reviendrons en détail au sein du chapitre V.1.1, « Le dispositif symboliste : à la frontière du transcendant ».

principales du suicide, mais la mort volontaire, dans ce cas, ne sert pas à la racheter : on verra que le suicide, s'il ne sert pas à réunir les amants, expie d'autres fautes que celles de passion.

La focalisation du regard « intime » du lecteur virtuel du drame romantique se trouve ainsi « inversée » : en général, son attention est focalisée sur le ou les cercles intimes, à partir desquels il appréhende tout ce qui leur est extérieur, tandis que le mélodrame, et surtout le mélodrame classique, préfère focaliser son attention d'abord sur le cercle familial pour la diriger ensuite vers le cercle intime, en procurant ainsi à son lecteur un cadre de référence plus ou moins stable. En même temps, la lecture du drame romantique se fonde sur une fragilité ou sur une instabilité essentielle qui est liée à l'identité du personnage, donc à la problématique de la permanence du soi et du même. C'est elle que nous nous proposons d'explorer, d'abord chez Hugo, chez qui la permanence de l'identité est assez relative, puis chez Musset, Vigny et Dumas – dans leurs drames, la société met en danger l'ipséité des protagonistes, provoquant ainsi leur suicide. Nous nous pencherons également sur l'influence des enjeux identitaires sur le mouvement cathartique et, partant, sur le lecteur virtuel, les changements de l'identité se manifestant souvent au sein des scènes.

2. Masques sans poète : suicides hugoliens

La lecture des deux drames est déjà un spectacle⁴⁷².

À ce stade de nos réflexions, nous devons avouer, de manière plus subjective, que nos lectures du théâtre de Hugo ont depuis toujours été accompagnées d'un sentiment de malaise assez mystérieux. Nous avions beau admirer les personnages nobles, apprécier le mélange subtil du sublime au grotesque, trouver l'intrigue infiniment prenante – le sentiment insidieux ne disparaissait pas. Nous étions curieuse d'en trouver l'explication ; et la révélation se produisit le soir où nous assistions à la représentation de la *Tempête sous un crâne*, spectacle de Jean Bellorini d'après *Les Misérables*⁴⁷³. Quand le père Madeleine proclama à voix haute « Je suis Jean Valjean ! », en confirmant son identité par le dévoilement d'un *moi* inébranlable, nous comprîmes tout à coup que même si dans *Hernani* et dans *Ruy Blas*, qui nous intéressaient tout particulièrement à cet instant-là, les moments similaires n'étaient pas rares, Jean Valjean, pour ainsi dire, n'apparaissait jamais derrière un masque ôté. Dans les drames de Hugo, à l'inverse d'autres drames romantiques, le moi de poète était absent et l'identité des protagonistes se transformait sans cesse. Un masque en cachait un

⁴⁷² Ledda S., *Hernani et Ruy Blas : de flamme ou de sang*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2008, p. 179.

⁴⁷³ *Tempête sous un crâne*, d'après *Les Misérables* de Victor Hugo, adaptation de J. Bellorini et C. de la Guillonnière, mise en scène de Jean Bellorini, CDN de Saint-Denis - Théâtre Gérard Philipe, 2 avril 2016.

autre sans révéler l'existence d'un moi ou d'un *être* stable que l'on pourrait atteindre, ce qui expliquait peu ou prou le vertige provoqué par la lecture.

Peu de temps après, nous avons trouvé une confirmation de cette hypothèse subjective qui fut à la source de notre réflexion. « Il est très frappant qu'il n'y ait jamais dans aucun drame de Hugo un personnage qui ait raison, qui soit présenté comme *ayant raison* par opposition aux autres, et qui puisse être considéré comme l'expression, ou de la pensée, ou de la sensibilité de l'auteur », fait remarquer Anne Ubersfeld dans le chapitre « Le drame carnavalesque » du *Roi et le bouffon*⁴⁷⁴. De même, Ubersfeld évoque le fait que le sujet chez Hugo comporte toujours une fracture au niveau du moi ; et que cette fracture insupportable peut être « provisoirement comblée par le mensonge et le masque »⁴⁷⁵. Effectivement, les protagonistes hugoliens éprouvent souvent du mal à se définir : si Ubersfeld parle du dédoublement des personnages, nous aimerions postuler que les masques qu'ils empruntent s'avèrent parfois encore plus nombreux ; il est donc difficile de cerner leur identité « primaire », ce qui peut sembler étonnant dans la mesure où ils respectent à la lettre les lois de l'honneur : dans un monde possible mélodramatique, ce respect confère pourtant au personnage un moi solide...

Sur ce point, creusons la notion même de masque, que nous avons déjà utilisée à propos de *La Vénitienne* d'Anicet-Bourgeois, et tâchons d'expliquer son lien avec la notion d'identité. Souvenons-nous des deux versants de l'identité selon Ricœur qu'il s'agit d'abord de détailler. Pour Ricœur, l'identité relève d'un phénomène instable et sans cesse changeant ; l'*idem* et l'*ipse* sont pour lui deux manières de conférer à l'identité une stabilité certaine qui désignent la permanence du soi dans le temps ; l'*idem* traduit la permanence par la répétition, mais également par ce que le sujet possède de commun avec l'Autre (soit le lieu d'intersection du cercle intime d'un personnage et des cercles extérieurs), tandis que l'*ipse* signifie la permanence au fil des changements qui est, en même temps, une permanence différentielle (ce par quoi un personnage est unique et/ou s'oppose aux autres). Cela n'empêche que l'*ipse* peut lui-même être soumis à des formes de fluctuations : au sein de notre corpus, l'*ipse* d'un personnage peut être amené à changer sous l'influence des cercles extérieurs ; ce qui provoque, en général, des situations troublantes sur le plan de l'action. Ainsi, chez les personnages de mélodrame (surtout chez les personnages du mélodrame classique), nous avons observé une ipséité quasi inébranlable ; la peur de se trahir ou de ne pas rester fidèles à soi-même, dans ce sens, dépasse chez eux la peur de la mort, la mort pouvant être alors considérée comme refuge de l'*ipse*. Chez Hugo, la situation devient plus complexe, voire se rapproche de l'acception moderne de l'identité : l'identité du personnage change en fonction de la situation scénique. Tout au long de l'action, le personnage s'attribue ou s'invente des masques référant, pour la plupart, à un statut social : leur nombre est limité, mais le personnage peut en changer « à volonté ». Derrière les

⁴⁷⁴ *Op. cit.*, p. 466.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 481.

masques se dissimule le versant de l'identité « stable » ou « primaire », le moi « essentiel » du personnage qui, à l'inverse des masques, ne peut pas être rejeté, renié ou échangé contre un autre, et constitue, métaphoriquement parlant, le noyau de l'espace intime que le personnage essaie de protéger. Cela dit, si l'on suit Ricœur, l'identité stable à proprement parler est inconcevable : dans la vie « réelle », l'identité d'un homme prend forme à partir de discours quasiment innombrables qu'il fait de lui-même et que les autres font de lui. En même temps, l'identité d'un personnage fictionnel se conçoit à partir d'un nombre de discours assez limité : par conséquent, elle semble être relativement stable et même posséder un noyau de stabilité qui ne change pas indépendamment des circonstances. Il nous paraît donc intéressant d'étudier de près le rapport de ce versant de l'identité « primaire » aux masques afin de mieux comprendre certains enjeux dramaturgiques, mais aussi – et surtout – les enjeux de la mort volontaire qui, dans ce contexte, sont étroitement liés à la construction de l'identité du personnage.

Pour illustrer brièvement la multiplicité des masques chez Hugo, prenons l'exemple d'*Hernani*, dont le personnage éponyme se présente d'abord comme amoureux de doña Sol, puis comme bandit, puis il change de nom en devenant le noble Jean d'Aragon, puis redevient Hernani au dénouement et meurt comme amoureux de doña Sol – sans oublier qu'il s'introduit en tant que pèlerin anonyme dans la demeure de don Ruy Gomez pour ôter son habit et se proclamer Hernani devant tout le monde. Il est à noter, de plus, que la composante d'identité « passionnelle » d'Hernani, que nous appelons dorénavant l'être amoureux, le seul qui possède une stabilité relative, s'avère néanmoins être constamment assujéti au doute (cf. à cet égard les dialogues entre Hernani et doña Sol dans les actes I-III), car les masques lui sont pour lui et pour la plupart d'entre eux, conflictuels. En conséquence, la question « qui est-il ? » peut se poser de manière légitime pour Hernani, de même que pour don Carlos qui, amoureux, se comporte souvent comme traître, mais ne manque pas de « revêtir » son masque royal et noble dès qu'un danger le menace. Dans le monde fictionnel d'*Hernani*, le changement d'identité est souvent lié aux enjeux de l'honneur ; ce changement, à certaines conditions, peut protéger le personnage de la mort.

Tout cela dit, il est difficile de séparer l'ipséité de la mêmeté chez Hugo : le cercle social est composé de telle manière qu'il se manifeste rarement comme force antagoniste ; les conflits surgissent entre les cercles intimes, dans *Hernani* de même que dans *Ruy Blas*. C'est donc la problématique de l'ipséité en tant que telle que ces deux drames mettent en lumière ; et c'est le passage de l'espace A dans l'espace B, si l'on reprend les termes ubersfeldiens, qui présente le danger le plus important pour l'ipséité des protagonistes, même si à première vue, ce passage n'implique pas de risques particuliers.

Chez Musset, Dumas et Vigny, la situation est inverse : les protagonistes se conçoivent d'entrée de jeu, par leurs discours, une identité stable qu'ils considèrent comme unique identité possible ; en revanche, les circonstances extérieures ou bien le cercle social leur imposent souvent, de manière brutale, de s'en dé-

barrasser tout en changeant les habitudes constitutives de l'identité. Pour s'en protéger, les protagonistes essaient de se forger un masque « temporaire », destiné au regard extérieur, qui ne tarde pas, par la suite, à entrer en conflit avec la première identité qu'ils se sont créée, ce conflit ayant pour dénouement le suicide.

Nous avons donc choisi d'appeler « masque » une composante d'identité destinée à dissimuler ou à protéger le cercle intime du personnage de la mort effective ou symbolique, élaborée en réponse à une demande venant de l'extérieur. Soulignons qu'il faut comprendre le terme de « masque » ainsi employé au sens métaphorique, pour ne pas dire au sens métaphysique : il s'agit d'une fonction et non pas d'un objet. Même s'il peut parfois « s'incarner » au niveau technique du dispositif (sous forme d'un costume), c'est surtout aux niveaux symbolique et pragmatique qu'il appartient – entre autres, le masque sert à modifier les relations entre les actants. En général, le masque constitue l'écran entre le cercle intime du personnage et l'espace extérieur ; l'enlèvement ou la chute du masque – comme le dévoilement du secret dans un mélodrame – coïncide souvent avec les moments dramaturgiques les plus forts, voire avec les *scènes* proprement dites, tout en fragilisant la barrière séparant le sujet de la mort.

Ainsi, pour ce qui est de l'interminable carnaval d'identités hugolien, seul la mort volontaire l'arrête en conférant au personnage une stabilité identitaire, pareille à celle d'un héros de mélodrame. Au cours de l'action, les masques peuvent tomber ; or, fait remarquer Jean Gaudon, «[l]e personnage qui apparaît, le visage nu, sous le regard d'autrui [...] n'est pas plus transparent qu'auparavant»⁴⁷⁶ : surtout parce que les masques protègent, en fait, l'être amoureux que la mort révélera en les ôtant au dénouement⁴⁷⁷.

2.1. *Hernani*⁴⁷⁸ : l'honneur à double tranchant

Oh ! qu'un coup de poignard de toi me serait doux⁴⁷⁹ !

En 2010, lorsque nous enseignions la littérature française au Lycée Descartes de Tartu, nous avons demandé à nos élèves⁴⁸⁰, dans le cadre d'un contrôle de lecture, ce qu'ils avaient pensé du dénouement d'*Hernani* et si, selon eux, la pièce aurait pu se terminer d'une autre manière. La question n'était pas tout à fait

⁴⁷⁶ Gaudon J., *Victor Hugo et le théâtre. Stratégie et dramaturgie*, Paris : Eurédit, 2008, pp. 58–59.

⁴⁷⁷ Ce qui nous incite à penser aux drames de Maeterlinck dans lesquels la lumière de la mort vient éclairer l'âme du personnage.

⁴⁷⁸ Hugo V., *Hernani*, éd. C. Eterstein, Paris : Flammarion, 1996. Pour les citations, nous indiquons le numéro de l'acte, celui de la scène et celui du ou des vers cités (ex. : I, 3, 355).

⁴⁷⁹ *Ibid.*, III, 4, 1032.

⁴⁸⁰ Il s'agissait d'une soixantaine d'élèves en terminale. Les contrôles de lecture, rédigés en estonien, se trouvent en notre possession.

gratuite : on souligne souvent que les premiers quatre actes de *L'Honneur castillan* forment une structure mélodramatique parfaite – à la fin du quatrième acte, le traître (don Carlos) est converti et la vertu récompensée⁴⁸¹ –, tandis que le dernier acte présente au lecteur un dénouement tragique qui semble contredire et même dévaloriser les événements antérieurs.

Les jeunes lecteurs empiriques ont alors qualifié le dénouement de triste, voire d'excessivement cruel ; plusieurs ont avoué que pour eux, le triple suicide final était inattendu et frappant – et qu'ils s'étaient apitoyés sur le destin des protagonistes. En ce qui concerne la reconfiguration possible de la dernière scène, certains ont proclamé que don Ruy Gomez « aurait pu laisser les jeunes en paix », tout en soulignant son âge trop élevé et le fait que son désir d'épouser doña Sol comportait une dimension incestueuse ; d'autres ont suggéré que Ruy Gomez aurait pu pardonner à Hernani suivant l'exemple de don Carlos. Cela dit, la plupart des jeunes lecteurs voulaient transformer la fin tragique de la pièce en un *happy end* de mélodrame, peut-être par souci d'harmoniser le dénouement qui leur paraissait discordant, mais, de toute évidence, surtout par identification au couple amoureux. Toutefois, certains élèves, parmi les plus sensibles à la littérature en général, ont trouvé que le dénouement découlait de la logique inhérente à l'œuvre et que, de ce fait, il était impossible de le modifier : la promesse donnée par Hernani à don Gomez, ont-ils noté, était irréversible.

Masques protecteurs

Incontestablement, le monde fictionnel d'*Hernani* est régi par les lois de l'honneur, d'ailleurs intimement liées à la problématique identitaire et à la mort : ce lien se manifeste souvent sous la forme d'un *quod licet Jovi, non licet bovi* protecteur, et ce pendant les premiers quatre actes. Au dernier acte, la situation change, et l'honneur ne saurait plus faire écran à la mort. D'ailleurs, seules les identités appartenant à l'espace A, espace socialement déterminé, sont protectrices ; et être amoureux dans le monde fictionnel en question est aussi dangereux qu'être bandit si l'on ne possède pas de masque protecteur « officiel » – pourtant, ce dernier se heurte inévitablement à la facette « passionnelle » d'une identité. En même temps, le masque royal de don Carlos l'oblige parfois à être plus noble qu'il n'en aurait envie, l'honneur faisant obstacle à toute sorte de violence. Ainsi, Don Carlos amoureux ne tarde pas à croiser le fer avec Hernani (I, 2), mais lorsque le retour inattendu de don Gomez l'oblige à se servir de son nom de roi afin d'éviter le duel avec le vieux duc, il est obligé, de même, de laisser partir Hernani. La situation se répète à la fin de l'acte IV : le roi devient empereur⁴⁸² ; or sa nouvelle identité, qui le protège des intentions mortifères des conjurés, le contraint aussi à faire preuve de clémence, ce qui permet, entre autres, la restitution du nom de Jean d'Aragon à Hernani.

⁴⁸¹ Cf., entre autres, *L'Imagination mélodramatique* de Peter Brooks, *op.cit.*, pp. 132–133.

⁴⁸² « ... suis-je bien un autre homme ? » demande alors don Carlos à Charlemagne (IV, 5, 1793, n.s.).

De la même manière, au début du second acte, don Carlos amoureux se trouve sous la fenêtre de doña Sol ; Hernani l'attrape pour le convoquer en duel, mais don Carlos échappe au danger en se forgeant une double défense : d'abord il revêt son masque royal, puis se sert de l'invitation au suicide. De la sorte, il vise à rendre Hernani doublement esclave : d'abord en lui rappelant qu'il est son seigneur, puis en l'invitant à le tuer ; et c'est le fait de se nommer roi et d'inclure, par conséquent, Hernani et lui-même au sein de l'espace A, qui permet à don Carlos d'agir de la sorte.

DON CARLOS

Je suis votre seigneur le roi.
Frappez, mais pas de duel.

HERNANI

Seigneur, qu'il te souvienn
Qu'hier encor ta dague a rencontré la mienne.

DON CARLOS

Je le pouvais hier. J'ignorais votre nom,
Vous ignoriez mon titre. Aujourd'hui, compagnon,
Vous savez qui je suis et je sais qui vous êtes.

HERNANI

Peut-être.

DON CARLOS

Pas de duel. Assassinez-moi. Faites⁴⁸³ !

Si dans le mélodrame, l'invitation au suicide semblait marcher tant bien que mal, dans l'extrait en question comme ailleurs dans la pièce, elle remplit parfaitement sa fonction qui est, en général, d'inverser la relation maître/esclave, toujours selon l'acception hégélienne : bien que pour Hernani, la hiérarchie ne fasse pas sens, frapper un adversaire qui ne se défend pas est toujours une action ignoble. Il laisse donc son rival partir sans se venger en lui prêtant, de plus, son manteau que don Carlos accepte sans broncher⁴⁸⁴. Exceptionnellement, le costume qui n'appartient pas à l'espace A, espace déterminé, s'avère ici protecteur (mais il est destiné aussi à couvrir la fuite du sein de l'espace B). À partir de cet instant, par ailleurs, les rivaux sont quittes, chacun d'eux ayant sauvé, à son tour, la vie à son adversaire.

Au troisième acte, le costume du pèlerin anonyme sous lequel Hernani pénètre dans la demeure de Ruy Gomez lui garantit la protection inébranlable de la loi de l'hospitalité tant qu'il reste dans le même espace. Le « quant à ton nom, tu te nommes mon hôte »⁴⁸⁵ de don Gomez protège Hernani même lorsque

⁴⁸³ II, 3, 584–590.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, 624.

⁴⁸⁵ III, 2, 850.

le bandit déchire sa robe de pèlerin et propose aux autres de s'emparer de lui (III, 3) : une fois donnée, la parole de l'honneur ne se rétracte pas. Le vieux duc est pourtant amené à le regretter *a posteriori*, en apprenant que son hôte est en fait son rival. Notons qu'Hernani lui-même invite le vieillard à le tuer deux fois de suite, avant l'arrivée et après le départ de don Carlos, et don Gomez semble être prêt à se battre, mais ce n'est toujours qu'en duel ; or la première fois, c'est l'arrivée de don Carlos qui l'en empêche, restituant à l'adversaire de Gomez son statut d'hôte, et la seconde fois, la promesse de vengeance – promesse d'honneur – fait reculer la menace de la mort⁴⁸⁶.

Dans le monde possible d'*Hernani*, les masques appartenant à l'espace A permettent donc au personnage de rentrer, directement ou de façon détournée, « dans le système » tout en bénéficiant de sa protection qui fait obstacle à la violence de manière générale. On voit que don Carlos, personnage à l'allure d'un traître mélodramatique, en profite avec plus d'aisance qu'Hernani. Celui-ci se sert de masques d'une autre manière ; ainsi que don Gomez dont l'identité subit une transformation importante à la fin du troisième acte. En fait, parmi les protagonistes, il n'y a que doña Sol dont le moi reste intègre au cours de l'action.

L'être amoureux

Doña Sol se définit par son amour immuable pour Hernani qu'elle ne met jamais en doute, contrairement à son bien-aimé⁴⁸⁷. Cette permanence du moi est continuellement confirmée par le fait que doña Sol préfère mourir plutôt que vivre sans celui qu'elle aime⁴⁸⁸ ; elle est donc assurée de manière absolue. La disposition à mourir de la protagoniste se trouve renforcée sur le plan technique du dispositif, notamment par l'utilisation des objets scéniques que le lecteur virtuel saisit de son regard intime. Piégée par don Carlos, doña Sol lui enlève le poignard afin de sauver son honneur, mais également afin de rester fidèle à Hernani ; pour échapper au mariage avec don Ruy Gomez, elle cache ce même poignard au fond de son écrin nuptial⁴⁸⁹ et l'emporte sur elle lorsque don Carlos l'emmène du château ducal ; au dénouement, elle vide à demi la fiole destinée à son mari lorsqu'elle comprend que celui-ci ne démentira pas sa promesse : ainsi, l'idée abstraite de mourir, orientée vers l'avenir, s'incarne au niveau technique du dispositif.

Les trois protagonistes masculins se définissent, en conséquence, par leur amour pour doña Sol. Toutefois, si chez elle, l'amour est la composante

⁴⁸⁶ Par ailleurs, Hernani manque à sa promesse : « Je te vengerai, duc. – Après, tu me tueras » (III, 7, 1288). Ruy Gomez n'est pas vengé ; au dénouement, il a donc d'autant plus le droit de réclamer la vie d'Hernani que celle-ci lui appartient *de jure et de facto*.

⁴⁸⁷ Il suffit de se souvenir du « Je vous suivrai », répété trois fois en réponse aux hésitations prolixes d'Hernani (I, 2).

⁴⁸⁸ Cf. « Souviens-toi que si tu meurs, je meurs ! » (II, 4, 708) ; « Seigneur, ce n'est pas lui ! Ne frappez que moi-même ! » (III, 5, 1089), etc. Ce trait est par ailleurs caractéristique des héroïnes tragiques amoureuses, que ce soit chez les dramaturges de l'Antiquité ou ceux du XVIIIe siècle. Cf. Loraux N., *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris : Hachette, 1985.

⁴⁸⁹ Souvenons-nous par ailleurs que déjà dans la première scène de l'acte III, doña Sol laisse entendre à don Gomez ses intentions suicidaires. Cf. III, 1, 751–753 ; 789–794.

d'identité principale, chez Hernani, don Carlos et don Gomez, l'être amoureux a tendance à se heurter incessamment aux autres facettes de leur moi. Cela se manifeste surtout chez Hernani : il lui suffit de rester seul avec doña Sol, qu'il se met à la persuader que bandit, il ne pourra lui offrir que l'échafaud et la mort et qu'il vaut mieux pour elle d'épouser le duc, d'accepter l'offre du roi ou de le fuir (I, 2 ; II, 4 ; III, 4) ; en même temps, la vue de doña Sol en parure de noces amène Hernani à déchirer sa robe de pèlerin, garante de sa sécurité, et à s'exposer ainsi au danger mortel (III, 3). Sur ce point, notons que de la même façon, Hernani se déclare Jean d'Aragon lorsque, à la fin du quatrième acte, don Carlos le néglige en choisissant de n'emprisonner que les conjurés nobles :

DON CARLOS, *au duc d'Alcala*
Ne prenez que ce qui peut être duc ou comte.
[...]

HERNANI, sortant du groupe
Je prétends qu'on me compte ! [...]
Puisqu'il faut être grand pour mourir, je me lève. [...]
Je suis Jean d'Aragon⁴⁹⁰...

Paradoxalement, même si les deux changements de masque rapprochent Hernani de la mort (on peut les qualifier ainsi de comportement suicidaire), ce rapprochement lui offre une protection sur le plan « psychologique » : la mort s'avère ici une version du monde préférable à la version du monde la plus probable, constituant une sorte d'écran devant un événement possible terrifiant. Dans le premier cas, Hernani préfère mourir plutôt que de voir doña Sol mariée ; dans le second, il préfère monter à l'échafaud plutôt que de se voir manquer à la vengeance et, du même coup, à son serment.

L'idée de la vengeance, dans l'esprit d'Hernani, s'oppose également à l'idée de l'amour, en faisant surgir, au sein de l'espace intime du protagoniste, un nouveau conflit lié à l'être amoureux :

... Entre aimer et haïr je suis resté flottant,
Mon cœur pour elle et toi [don Carlos] n'était point assez large,
J'oubliais en l'aimant ta haine qui me charge ;
Mais puisque tu le veux [...]
Mon amour fait pencher la balance incertaine,
Et tombe tout entier du côté de ma haine⁴⁹¹.

La métaphore de la « balance incertaine »⁴⁹² illustre d'ailleurs parfaitement l'essence d'un moi hugolien indéterminé ; toutefois, il est rare que cette balance « tombe entière » d'un côté ou de l'autre. Notons de même que curieusement,

⁴⁹⁰ IV, 4, 1717–27.

⁴⁹¹ I, 4, 386–392.

⁴⁹² *Ibid.*, 391.

l'idée de vengeance est formulée, dans ce monologue, en termes de jalousie violente : « Ce qu'ils veulent de toi, tous ces grands de Castille, / c'est quelque titre creux [...] Moi, pour vouloir si peu je ne suis pas si fou ! / Ce que je veux de toi, ce n'est point faveurs vaines, / C'est l'âme de ton corps, c'est le sang de tes veines... »⁴⁹³. La vengeance s'apparente à une passion furieuse ; et Hernani « désire » don Carlos au même titre qu'il désire doña Sol. La clémence de don Carlos évacue pourtant ce désir violent, tout en éliminant le conflit qui y est lié : ainsi, Jean d'Aragon peut être un amant heureux ; pourtant, il ne peut pas exister tant qu'Hernani n'a pas rempli son serment – de ce point de vue, le masque de Jean d'Aragon est un masque factice.

Quant à Don Carlos, il souffre également d'une fracture passionnelle du moi : tout en insistant qu'il est roi, il se considère esclave amoureux de doña Sol⁴⁹⁴, laquelle remet constamment en question son rang auguste⁴⁹⁵ ; cette fracture ne disparaît que lorsqu'il devient empereur qui « à la place du cœur [...] n'a qu'un écusson »⁴⁹⁶. Charles Quint n'a plus le droit d'être subordonné au sentiment. Et le vieux duc, en présence de sa nièce ou de ses jeunes rivaux, éprouve aussi des difficultés à accepter lui-même : bien que par ses discours, il cherche à se valoriser en mettant en avant sa noblesse ou encore son amour « profond, solide, sûr, paternel, amical »⁴⁹⁷, il donnerait, de toute évidence, « le tout pour être jeune et beau »⁴⁹⁸. L'être amoureux du personnage, par lequel la permanence identitaire devrait pourtant se manifester de la manière la plus claire – le monde peut s'écrouler, mais l'amour ne disparaît pas –, s'avère ainsi le lieu d'interrogation constante, lieu d'instabilité par excellence. L'être amoureux remet en cause les masques d'un personnage, et s'avère être remis en question lui-même : j'aime, pourtant ai-je le droit à l'amour si je suis bandit, empereur ou vieillard ?

Lecture dynamique

Au sein de ce monde fictionnel désordonné, l'espace intime du lecteur virtuel d'*Hernani* subit ainsi un double écartèlement. D'abord, cet espace s'écartèle entre les personnages. L'identification au couple amoureux suppose une distance suffisamment faible, toutefois, en ce qui concerne l'identification à don Carlos et à don Gomez, elle a tendance à augmenter à certains moments de l'action : il est difficile de ne pas admirer la clémence de don Carlos⁴⁹⁹ et la

⁴⁹³ *Ibid.*, 399–404.

⁴⁹⁴ « C'est le roi ton seigneur, c'est Carlos ton esclave ! » (II, 2, 486)

⁴⁹⁵ Cf. « Si Dieu faisait le rang à la hauteur du cœur, / Certes, il serait le roi, prince, et vous le voleur ! » (II, 2, 495–96) ; « Roi don Carlos, vous êtes / Un mauvais roi ! » (III, 6, 1210–11). Hernani ne manque pas non plus d'occasion pour faire remarquer à son rival le caractère indigne de son comportement (cf. II, 3, 558–60).

⁴⁹⁶ IV, 4, 1771.

⁴⁹⁷ III, 1, 767.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, 750.

⁴⁹⁹ La clémence qui, comme le fait remarquer Arnaud Rykner dans son article « Hugo lecteur de Corneille : jeux de miroirs et jeux de rôles » (in *Elseneur* [Caen], « Postérités du

dignité de don Gomez, mais cela n'exclut pas que leurs actions puissent revêtir un caractère scélérat. Une certaine instabilité est donc conférée même à l'identification au personnage, contrairement, par exemple, au mélodrame classique où un traître reste traître tout au long de l'action et que l'identification est, de ce coup, plus stable.

De l'autre côté, l'espace intime du lecteur virtuel se trouve écartelé entre les composantes du moi (les masques et l'être amoureux) d'un protagoniste. Les monologues ou les tirades des protagonistes masculins d'*Hernani* manifestent souvent un doute et des conflits intimes non négligeables ; en conséquence, à l'inquiétude principale du lecteur virtuel, liée au devenir du couple amoureux, s'ajoute une dimension nouvelle, celle de l'inquiétude « identitaire ». Dans cette optique, l'espace intime du lecteur virtuel d'*Hernani* se trouve, pour ainsi dire, constamment troublé, car il cherche à atteindre, de même que les personnages, une stabilité, voire simplement un état de repos. Et si dans un mélodrame, le cercle familial confère des limites protectrices à cette agitation et que, de plus, les crises d'identité chez les personnages de mélodrame sont moins prononcées, dans un drame romantique, le mouvement du réseau de fiction qui s'inscrit au sein de l'espace intime du lecteur virtuel peut s'avérer d'autant plus violent que presque rien, hormis le cercle social antagoniste, ne cherche à le contenir. Pourtant, la transformation perpétuelle décrite est en même temps garante du plaisir de la lecture : le lecteur, qu'il soit virtuel ou empirique, n'aurait rien à faire d'un réseau de fiction immobile.

La lecture d'*Hernani* s'avère donc un processus extrêmement dynamique, et ce non seulement quant au mouvement et donc à la transformation perpétuelle de l'espace intime écartelé du lecteur virtuel, mais également en ce qui concerne les niveaux Symbolique et Imaginaire dudit réseau fictionnel en général. Au niveau de l'intrigue, les points de bifurcation se succèdent à un rythme effréné, à l'exception, peut-être, du quatrième acte où c'est le hors-scène « abstrait » qui devient, pour ainsi dire, le lieu de l'action. Cela dit, *Hernani* est un drame de l'action par excellence : il suffit, à cet égard, de jeter un œil sur le premier acte, ce qui nous permettra également d'illustrer la manière dont peut fonctionner la scène.

Penchons-nous notamment sur les points de bifurcation qui sont liés aux instants où un personnage entre (violemment) dans l'espace scénique. D'abord, don Carlos y fait irruption pour ordonner à doña Josefa de le cacher dans l'armoire en lui proposant de « [c]hoisir de cette bourse ou bien de cette lame »⁵⁰⁰ ; ensuite, pendant la rencontre des deux amoureux (I, 2), sa présence

Grand Siècle », sous la dir. de Suzanne Guellouz, n° 15–16, février 2000, pp. 35–52), doit beaucoup à celle de l'Auguste cornélien (p. 49). Notons que cet article éclaire également l'existence, dans l'œuvre (dramatique) de Hugo qui n'a pas encore atteint sa quarantaine, d'une certaine propension à s'approprier Corneille et son œuvre « comme un autre soi-même » (p. 50), donc sur un plan quasiment identitaire. Cette tendance à se forger des avatars ne pourrait-elle expliquer, du moins en partie, la quantité de masques que se créent les personnages d'*Hernani* et de *Ruy Blas* ?

⁵⁰⁰ I, 1, 20.

muette dans l'armoire génère une sorte d'inquiétude chez le lecteur virtuel omniscient. Cette inquiétude atteint son extrême à l'instant où don Carlos sort de sa cachette, mais elle est aussitôt atténuée par le caractère grotesque de cette apparition. L'inquiétude regagne alors progressivement son maximum : après un duel verbal, les rivaux croisent les épées. À cet instant, le lecteur virtuel ne sait pas s'il doit s'attendre a) à la mort d'Hernani ; b) à la mort de don Carlos ; c) à une autre issue (en conséquence, il peut espérer l'apparition de don Gomez que les amants ont évoquée auparavant)⁵⁰¹.

Effectivement, à l'instant même le duc vient frapper à la porte, interrompant le duel et éliminant les versions du monde a) et b) ; il est à noter que son « effraction » au sein de l'espace scénique est précédée par une agitation quasi comique autour de l'armoire. Au cours du monologue de don Gomez (I, 3), qu'Hernani et doña Sol essaient vainement d'interrompre, le lecteur virtuel est ressaisi par l'inquiétude que l'on peut imaginer atteindre son comble au vers 276 (« Ma hache, mon poignard, ma dague de Tolède ! ») ; de toute évidence, tout se converge vers une bataille violente. Cela met de nouveau le lecteur virtuel face à trois versions du monde logiquement possibles : a) la mort d'Hernani et/ou de don Carlos ; b) la mort de Ruy Gomez ; c) un imprévu qui fera obstacle à la mort. C'est alors que don Carlos dévoile son identité royale, en supprimant, par le changement de masque, les versions du monde a) et b).

L'incertitude diminue, mais elle n'est pas pour autant éliminée : Hernani reste dans l'espace scénique et, sachant que le duel entre les deux rivaux n'a pas été mené à bien, le lecteur virtuel peut continuer à s'interroger sur le devenir du monde possible qui se trouve au croisement de deux chemins : a) le duel sera repris, par conséquent, l'un des adversaires pourra mourir ; b) Hernani échappera au duel (cet espoir est par ailleurs soutenu par l'apparition du *roi* don Carlos au début de la scène). Le danger mortel est écarté : don Carlos « daigne encor protéger » la fuite d'Hernani. S'ensuit le monologue enflammé de celui-ci (I, 4) qui conduit le lecteur virtuel à se demander a) si Hernani obtiendra vengeance ou b) s'il échouera.

Le premier acte comporte 415 vers. Dans notre édition, il occupe 27 pages qui peuvent être lues en une dizaine de minutes au minimum, voire en une vingtaine de minutes. Pendant ce temps, le lecteur, qu'il soit empirique ou virtuel,

⁵⁰¹ Certes, en réalité, on ne formule jamais d'une telle manière les variantes du déroulement de l'intrigue : un lecteur empirique, à ce que l'on peut supposer, ne ressent qu'une sorte d'inquiétude très vague à ces instants liés à la menace de la mort ; de plus, il ne manquera pas de se dire que l'auteur n'a aucun intérêt de mettre à mort les protagonistes au premier acte. Cela rend, en fait, son inquiétude plaisante ; c'est la même inquiétude que l'on éprouve, par exemple, en jouant un jeu de rôle sur PC : les monstres que le personnage affronte sur son chemin ont l'air effroyable et dangereux, pourtant, le joueur sait qu'il se trouve dans un monde fictionnel et qu'il peut toujours recommencer le jeu à partir du moment où il l'a sauvegardé pour la dernière fois. Il faut noter néanmoins que, selon notre propre expérience, à partir de l'instant où l'immersion au sein de ce monde devient profonde (et si, de plus, dehors, dans le monde « réel », il fait nuit...), l'inquiétude commence à devenir de moins en moins plaisante et les monstres deviennent réellement effroyables...

s'achemine à pas rapide de carrefour en carrefour : le devenir du monde fictionnel est ainsi constamment soumis à l'interrogation et les protagonistes menacés par la mort ; mais la menace est chaque fois détournée par un événement imprévu qui ouvre lui-même sur un nouveau danger. En comparant l'exposition d'*Hernani* à celle de n'importe lequel des mélodrames de notre corpus, nous sommes amenée à constater que dans ces derniers (exception faite, peut-être, de *Valentine* de Pixérécourt), l'action se déroule de façon assez lente et solennelle. Un mélodrame a besoin d'insister sur l'état initial ordonné du monde possible, que ce soit par l'action ou par la narration ; qui plus est, la mort menace rarement les protagonistes dès le tout début. L'exposition d'*Hernani* s'avère donc rien qu'à elle seule extrêmement chargée et tendue ; l'inquiétude du lecteur virtuel, qui est en même temps garante de la curiosité du lecteur et du plaisir de la lecture, est influencée par la densité des événements et par l'utilisation du grotesque qui atténue la tension. La tendance se confirme pour les quatre actes suivants, abstraction faite du monologue de don Carlos. Pourtant, même si ce dernier suspend l'action au niveau de l'intrigue, il fonctionne parfaitement au niveau de l'Imaginaire.

Le plan de l'Imaginaire d'*Hernani* possède par ailleurs une dynamique propre : il se déploie principalement sur un axe vertical, celui de l'ascension et de la chute, que l'on retrouve dans *Ruy Blas* ainsi que dans le fragment dramatique *Le Suicide* sur lequel nous nous pencherons vers la fin de ce chapitre ; il apparaît que la verticalité est propre à l'Imaginaire de la fiction hugolienne en général. Florence Naugrette souligne sur ce point que la verticalité est « l'une des formes optiques expressives de la pensée d'un sublime qui se caractérise par sa réversibilité même »⁵⁰². De même, l'Imaginaire se partage, dans *Hernani*, entre deux espaces intimement liés⁵⁰³ : l'espace scénique concret, fondé sur le spectaculaire, et le hors-scène aux dimensions universelles qui englobe non seulement la nature (montagnes et forêts), mais aussi, plus abstraitement, l'Empire dont rêve don Carlos, et qui possède une dimension quasiment métaphysique se manifestant à travers les symboles, pour la plupart ceux du pouvoir impérial.

En revenant sur le monologue de don Carlos (IV, 2), la tension entre le haut et le bas se manifeste d'abord au niveau purement technique : le roi se trouve dans les « caveaux qui renferment le tombeau de Charlemagne à Aix-la-Chapelle » et qui sont soutenus par de « grandes voûtes » ; la même tension est par la suite mise de nouveau en œuvre dans le monologue. Sans entrer excessivement dans les détails, exposons-en la dynamique générale. L'imagination de don Carlos, et donc celle du lecteur virtuel, effectue un va-et-vient continu sur l'axe vertical⁵⁰⁴ : elle s'élance d'abord du tombeau de Charlemagne vers les

⁵⁰² Naugrette F., *Le Théâtre de Victor Hugo*, Lausanne : Ides et calendes, 2016, p. 73.

⁵⁰³ Voir *ibid.*, pp. 78–79 et Ubersfeld A., *Le Roi et le bouffon*, *op. cit.*, pp. 586–588.

⁵⁰⁴ Rappelons que l'imaginaire de celui-ci obéit parfaitement aux indications textuelles et qu'en même temps, le lecteur virtuel suit le mouvement inscrit dans la dimension « imagée » du texte (sur ce dernier point, nous nous inspirons de Bachelard – voir *supra*, pp. 45–46). Il

hauteurs, là où l'empereur et le pape arrangent « l'univers comme un faucheur son champ » (1467), puis commence à redescendre, en passant par les rois qui se haussent « sur la pointe des pieds » (1472) pour voir le pape et l'empereur, et revient vers le tombeau (« Si haut que soit le but où votre orgueil aspire, / Voilà le dernier terme !... », 1510–11). De ce lieu, l'imagination remonte de nouveau « au plus haut de la spirale immense » (1514) ; et don Carlos s' imagine jeter un regard en bas, où il voit le peuple, océan profond et dangereux (1537–1544), pour revenir au « faîte étroit » sur lequel il devra se tenir s'il devient empereur (1550). Là, les hésitations s'emparent du roi et il « tombe à deux genoux » pour implorer Charlemagne de lui apprendre ses secrets et de lui verser « du fond de ce tombeau, / Quelque chose de grand, de sublime et de beau » (1563–64), puis rentre dans le sépulcre en refermant la porte sur lui. Ainsi, le tombeau de l'empereur constitue un dispositif « universel » qui réunit, de manière synthétique, à la fois l'ascension et la chute, la nuit et la clarté, le terrible et le sublime, tout en donnant accès à l'outre-tombe, donc à quelque chose d'essentiellement innommable (et en faisant écho, d'une certaine manière, à l'armoire grotesque du premier acte). Somme toute, le monologue de don Carlos entraîne l'imagination du lecteur virtuel dans une oscillation rapide entre le haut et le bas et ouvre, à travers l'image du tombeau de Charlemagne, sur le sublime, voire sur le Réel, tout en compensant l'absence de l'action « physique » dans l'espace scénique : dans ce sens, le monologue en question fait scène, mais cette scène se déploie essentiellement au sein de l'imaginaire du lecteur virtuel, et ceci non pas à travers la narration des événements passés, comme par exemple dans la tragédie classique, mais surtout à travers la relation des événements imaginaires qui ont lieu dans le hors-scène « abstrait ».

Scène hugolienne

Compte tenu de ce mouvement continu de bifurcation en bifurcation et des cieux aux enfers (donc à la fois horizontal et vertical), il serait intéressant de nous interroger sur la nature même de la scène hugolienne. Partant de la prémisses que toute bifurcation ne fait pas scène, et de l'hypothèse qu'une scène comporte nécessairement une bifurcation, tâchons de trouver d'autres éléments constitutifs qui assurent un effet sur le lecteur virtuel, tout en continuant la réflexion que nous avons entamée dans la partie précédente⁵⁰⁵. Dans *Hernani*, semble-t-il, on peut définir la scène comme suit : la scène se fonde sur une bifurcation, ou, plus précisément, sur l'attente et l'expérimentation d'un évé-

va de soi qu'un lecteur empirique ne suivra pas nécessairement ce mouvement : il se peut qu'il ne voie, sur sa scène intime, que don Carlos monologuer.

⁵⁰⁵ Il nous paraît que, dans l'optique de la lecture *empirique*, la meilleure façon, et aussi la plus simple, est de définir la scène comme « ce que l'on retient lorsqu'on a refermé un livre » (Rykner A., *Paroles perdues...*, *op.cit.*, p. 254). Cela dit, la scène doit à la fois frapper et fasciner : d'une part, être nouée autour d'un événement inattendu et/ou brutal (rupture dans le Symbolique), de l'autre, convoquer en pleine mesure l'imaginaire du lecteur ; et, à partir de l'Imaginaire mis « sous tension », proposer une ouverture sur le Réel.

ment décisif qui élimine toutes les versions du monde déductibles du texte hormis une. Une telle bifurcation est en premier lieu soutenue par l'Imaginaire qui doit, à cet endroit, mettre en branle l'imagination du lecteur (virtuel) afin de favoriser la circulation du Réel au sein du dispositif ; elle est en outre appuyée par la présence de la mort qui peut se manifester sous forme d'une menace imminente. À la bifurcation en question, le lecteur virtuel peut se voir muni d'une omniscience relative par rapport aux personnages ; enfin, la bifurcation « scénique » peut aussi être liée à la transformation identitaire d'un personnage, mais ces deux derniers critères sont secondaires.

Il semble, en outre, qu'une scène puisse également se déployer dans le temps de la lecture, englobant, si besoin est, plusieurs scènes « dramatiques ». Les bifurcations du premier acte que nous venons de passer en revue, selon nous, ne font pas tout à fait scène : leur succession est trop rapide et ne donne pas au texte, sur le plan de l'Imaginaire, le temps de se cristalliser en tableau. Au mieux pourrions-nous parler des moments « scéniques ». En revanche, le monologue de don Carlos qui est centré, *a priori*, sur la résurrection de Charlemagne en la personne du roi, s'avère être une scène véritable : nous avons montré que l'Imaginaire s'y affirme pleinement ; l'événement décisif, dans le contexte du monologue, est l'entrée de don Carlos dans le tombeau qui traduit en même temps sa transformation plus que probable en empereur qui se confirme par la suite. Certes, la scène en question est assez abstraite ; pour donner un exemple plus « spectaculaire » et concret, penchons-nous brièvement sur la fameuse scène de la galerie des portraits (III, 6).

Elle commence par l'irruption de don Carlos au sein de l'espace scénique : pour Hernani, caché derrière le portrait de don Gomez sans rien voir ni entendre, la menace de mort devient imminente ; le lecteur virtuel se trouve, en conséquence, face à deux versions du monde qui peuvent se réaliser : dans l'une (A), Hernani est livré au roi qui le fait monter sur l'échafaud ; dans l'autre (B), Hernani reste sain et sauf dans sa cachette. Tout dépend du choix de don Gomez ; et le texte postule implicitement que les deux sont possibles : Hernani est le rival du vieux duc ; en même temps, il se trouve protégé par la loi de l'hospitalité. L'attente du choix définitif est longue et inquiétante ; de plus, l'hésitation du lecteur virtuel est d'emblée augmentée par deux circonstances : avant de commencer sa tirade, don Gomez fait comprendre au roi que son prisonnier lui sera livré (« Vous serez satisfait »⁵⁰⁶) ; et non seulement don Carlos, mais aussi doña Sol semble croire le vieux duc : la jeune fille « cache sa tête dans ses mains et tombe sur le fauteuil »⁵⁰⁷. Curieusement, pendant que don Gomez passe d'un portrait à un autre, la tension diminue : il devient évident que cette longue « promenade » doit rappeler au roi les lois de l'honneur qu'il paraît avoir oubliées ; de plus, l'impatience de don Carlos et les menaces faites à don Gomez prêtent à une identification ironique d'un côté, et à l'admiration du vieux duc de l'autre. Pourtant, la version du monde A ne peut pas pour autant

⁵⁰⁶ III, 6, 1131.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

être éliminée avant que le roi n'ait quitté l'espace scénique ; et, en fait, la tension – ou l'inquiétude postulée par le texte – remonte quand don Gomez, obligé de choisir entre doña Sol et « le traître », et ayant proposé en vain sa tête à don Carlos pour racheter celles de sa nièce et de son hôte, « en proie à une horrible hésitation [...] lève en tremblant la main vers le ressort » ; c'est l'instant culminant de la scène, celui du choix définitif qui se traduit à l'instant suivant par le « [p]rends-la donc ! et laisse-moi l'honneur ! »⁵⁰⁸. Ici, en fait, on peut aller jusqu'à dire qu'il s'agit d'un instant cathartique qui ouvre sur le sublime : l'inquiétude diminue, et l'admiration pour don Gomez est immense. Ce choix imposé transforme pourtant radicalement le moi du vieux duc : le sujet jusqu'ici loyal (et dont les ancêtres ont toujours fait preuve d'une fidélité exemplaire au roi) renonce à son dévouement qui soutenait pourtant son identité ; et la transformation s'avère être douloureuse (« [m]a vieille loyauté sort de mon cœur qui pleure »⁵⁰⁹).

De même, au niveau de l'Imaginaire, l'espace-temps fictionnel est « mis sous tension ». La galerie des portraits constitue un dispositif authentique : le niveau technique, c'est-à-dire les tableaux et la cachette, est intimement lié aux niveaux symbolique et pragmatique ; de plus, la galerie réunit en elle le passé, le présent et l'avenir imminent du monde fictionnel : le passé par les portraits des ancêtres de don Gomez ; le présent par le portrait du vieux duc, et l'avenir inquiétant par la cachette existant derrière ce dernier portrait, ainsi que par les mouvements que don Gomez effectue dans cet espace⁵¹⁰. Qui plus est, les portraits constituent un écran « d'honneur », pour ainsi dire : au niveau technique, ils dissimulent Hernani ; au niveau pragmatique, les regards des ancêtres, dirigés sur don Gomez, lui rappellent son devoir, en constituant un point de focalisation scopique intense (cf. « Oh ! voilez-vous ! votre regard m'arrête », *ibid.*, 1241). La mort, dans ce contexte, se traduirait par l'effraction de l'écran : il suffirait que don Gomez actionne le ressort pour que la menace de la mort, incarnée dans l'espace scénique par la présence de don Carlos, commence à se réaliser. Ainsi, la scène des portraits, comme on vient de voir, comporte une bifurcation inquiétante qui s'inscrit parfaitement dans un dispositif « imaginaire » ; de plus, l'effet de scène repose sur l'omniscience du lecteur virtuel, sur la transformation identitaire de don Ruy Gomez (qui, de ce fait, emprunte le chemin du traître), ainsi que sur la suspension de l'action dans le temps. Le suicide final emprunte la même logique : la scène du suicide commence par l'appel du cor venant du hors-scène et termine au tomber du rideau.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, 1243.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, 1246.

⁵¹⁰ Notons que la même synthèse temporelle est présente dans le monologue de don Carlos ; et nous pouvons la relever dans la scène du suicide que nous examinerons par la suite. Nous avons observé un effet similaire pour certaines scènes des mélodrames. Émettons donc l'hypothèse qu'une *scène* aurait tendance à s'inscrire dans un temps « global » ou « absolu », dépassant ainsi le cadre du présent scénique.

Le suicide

À première vue, la fin du quatrième acte d'*Hernani*, comme nous l'avons évoqué, est parfaitement mélodramatique : le « traître », à savoir ici don Carlos, est converti et la vertu récompensée. L'ordre semble être rétabli grâce à la transformation de don Carlos en Charles Quint, transformation qu'il confirme lui-même à Hernani :

DON CARLOS
Allons ! relevez-vous, duchesse de Segorbe,
Comtesse Albaterra, marquise de Monroy...

(À *Hernani*)

– Tes autres noms, don Juan ?

HERNANI
Qui parle ainsi ? le roi ?

DON CARLOS
Non, l'empereur⁵¹¹.

Le rétablissement de l'ordre se traduit ainsi par l'attribution et/ou la restitution des noms ainsi que par la reconnaissance, au sein de l'espace A, de l'actant principal de l'espace B. Hernani est dorénavant reconnu comme Jean d'Aragon ; le couple est légitimé. Don Carlos se voit attribuer le nom de Charles Quint et le rang d'empereur. Les identités, après une transformation, semblent également se fixer une fois et pour toutes : le monde fictionnel est ainsi reconstitué, voire « épuré » par la clémence du nouvel empereur, mais aussi par le refus de la vengeance d'Hernani ; accepté, enfin, sous le nom de Jean d'Aragon, celui-ci n'a plus « que de l'amour dans l'âme »⁵¹² ; le conflit intime entre la vengeance et l'amour disparaît à cet instant-ci. À première vue, la violence est définitivement évacuée du monde fictionnel, comme au dénouement d'un mélodrame classique ; pourtant, don Ruy Gomez reste à l'écart de ce mouvement général (« Mais, comme lui, je n'ai point pardonné »)⁵¹³. Il n'a pas complètement tort de le faire : Hernani a manqué à son serment (« Je te vengerai, duc. – Après, tu me tueras ! »⁵¹⁴) qu'il avait prononcé devant les portraits des Silva en jurant, de plus, sur la tête de son père ; et il vient lui-même de confirmer que la vengeance ne sera jamais menée à bien. Dans le monde fictionnel d'*Hernani*, il est donc impossible de se débarrasser de son masque tant que ce dernier reste lié à des promesses qui n'ont pas été accomplies ; on ne peut pas mener l'existence de Jean d'Aragon tant qu'Hernani n'a pas rempli ses ser-

⁵¹¹ IV, 4, 1754–57.

⁵¹² *Ibid.*, 1765.

⁵¹³ *Ibid.*, 1788

⁵¹⁴ III, 7, 1288.

ments. En ce qui concerne le vieux duc, à la fin du quatrième acte, il subit une transformation au même titre que les autres personnages ; or il s'agit d'une transformation négative : dans le contexte du nouvel ordre qui vient d'être instauré, don Gomez se mue en traître qui refuse la pitié et la clémence⁵¹⁵.

La scène du suicide⁵¹⁶ se fonde ainsi sur un mouvement « antithétique ». Vu que don Gomez, jusqu'ici garant de l'honneur, cesse de l'être au sein du monde fictionnel nouvellement reconstitué, l'honneur ne fait plus l'écran à la mort, mais, à l'inverse, la laisse se rapprocher. Avec le vieux duc déguisé en domino, le désordre ancien revient dans le monde fictionnel pour croître encore : le carnaval des identités, qui s'était arrêté pour un temps court, recommence. Jean d'Aragon, soucieux de refouler dans l'oubli son masque ancien (« Je sais qu'il existait autrefois, dans un rêve, / Un Hernani, dont l'œil avait l'éclair du glaive... »⁵¹⁷), est obligé, en entendant le cor, de le revêtir de nouveau (« Nommez-moi Hernani ! »⁵¹⁸) ; d'ailleurs, il est curieux de noter que doña Sol et don Gomez ne l'appellent, tout au long de cet acte, que par le nom de don Juan⁵¹⁹, nom ambigu, à une valeur double, qui fait référence à Jean d'Aragon ainsi qu'au personnage de Molière. L'identité du protagoniste reste ainsi embrouillée par une multitude de noms ; et l'être amoureux se retrouve plongé au cœur d'un conflit existentiel.

Pour le lecteur virtuel, la scène du suicide repose sur les mêmes fondements que les scènes précédemment examinées : d'abord, grâce à son omniscience, le texte le fait basculer du plaisir engendré chez lui par l'image idyllique du couple heureux dans l'inquiétude et la crainte, dès que le premier appel du cor se fait entendre hors scène ; l'ignorance de doña Sol qui interprète naïvement ce « bruit lointain » comme la satisfaction de ses désirs (« Dieu ! je suis exaucée ! »⁵²⁰) fait surgir chez lui une sorte de pitié.

Observons sur ce point que dans *Hernani*, comme d'ailleurs dans *Ruy Blas*, les désirs des protagonistes sont souvent exaucés ; or les conséquences en sont néfastes : « une voix des nuits, tendre et délicieuse »⁵²¹ que doña Sol aspire tant à entendre s'avère être la voix de la mort ; de même, les vœux de Ruy Blas disant qu'il se « damnerai[t] pour dépouiller [s]a chaîne, / Et pour pouvoir comme eux [s]'approcher de la reine »⁵²² se réalisent de manière extrêmement précise : pour pouvoir marcher « vivant dans [s]on rêve étoilé », il se damne effective-

⁵¹⁵ Au dénouement, Hernani aussi bien que doña Sol implorent la pitié à don Gomez (cf. V, 5, 2026–34 ; V, 6, 2079–82) : celui-ci reste indifférent à leurs prières.

⁵¹⁶ V, 3, 1979 – V, 6, 2167.

⁵¹⁷ V, 3, 1919–20.

⁵¹⁸ *Ibid.*, 1989.

⁵¹⁹ À une seule exception près, suivie d'ailleurs par l'opposition vive d'Hernani : « Hernani de mon cœur ! – Quel est ce nom, madame ? / Ah ! ne me nomme plus de ce nom, par pitié ! » (V, 3, 1916–17). Doña Sol obéit : pourtant, elle n'appelle jamais son mari Jean d'Aragon.

⁵²⁰ V, 3, 1979.

⁵²¹ *Ibid.*, 1971

⁵²² *Ruy Blas*, I, 3, 425–26.

ment. Il apparaît que doña Sol, d'une certaine manière, se rend compte que les prières prononcées à voix haute peuvent être entendues, mais son amant s'en soucie peu :

HERNANI [...]

Oh ! qu'un coup de poignard de toi me serait doux !

DOÑA SOL, *suppliante*

Quoi ! ne craignez-vous pas que Dieu ne vous punisse

De parler de la sorte ?

HERNANI [...]

Eh bien ! qu'il nous unisse !

Tu le veux. Qu'il en soit ainsi⁵²³ !

De plus, juste avant l'irruption de don Gomez masqué au sein de l'espace scénique au cinquième acte, doña Sol, emportée par le caractère sublime de la nuit de noces, s'exclame : « Je me sentais joyeuse et calme, ô mon amant, / Et j'aurais bien voulu mourir en ce moment ! »⁵²⁴. Dans cette optique, nous pouvons postuler, avec une certaine réserve, que le dénouement tragique de la pièce est conditionné non seulement par le serment qui lie Hernani et don Gomez, mais, également, par l'accomplissement du désir du jeune couple : le dieu du monde fictionnel que les protagonistes habitent n'est pas sourd ; il entend les prières les plus sincères que les personnages lui adressent. Le « faites attention à ce que vous voulez, car vous l'aurez » fonctionne bel et bien dans *Hernani*. Cela nous amène par ailleurs à nous demander si le monde fictionnel en question ne serait pas existentialiste plutôt que fataliste, comme maints chercheurs le soulignent en s'appuyant sur « la Fatalité s'accomplit » de don Gomez : en effet, peut-on dire que celui-ci incarne la Fatalité implacable quand c'est Hernani qui manque à son serment et qu'il désire lui-même si ardemment être uni avec doña Sol dans la mort⁵²⁵ ?...

Revenons au lecteur virtuel alarmé par le bruit du cor : son inquiétude, en fait, ne cesse d'augmenter jusqu'à l'instant où doña Sol porte la fiole mortelle à ses lèvres et la rend par la suite à Hernani qui vide le flacon. Le geste de reprendre la fiole et de l'approcher de ses lèvres est réitéré et interrompu à plu-

⁵²³ III, 4, 1032–35.

⁵²⁴ V, 3, 1961–62. Le motif de la réunion sublime dans la mort sera repris et exploité par le théâtre symboliste : souvenons-nous de la Sara et de l'Axl de Villiers ainsi que, par exemple, de l'Alladine et du Palomides de Maeterlinck. Notons également que l'œuvre hugolienne en particulier et le drame romantique en général ont fortement influencé Villiers, comme le démontre Florence Naugrette (voir « Villiers et le drame romantique » in *Littératures*, n° 71, 2014, pp. 17–29).

⁵²⁵ Sur ce point, bien sûr, on peut dire que chaque monde fictionnel est fataliste de par sa nature même : les fatalistes évoquent un grand livre dans lequel le destin de chaque homme est gravé (l'essence précédant ainsi l'existence) ; on ne saurait pas trouver de meilleure image quant au destin d'un personnage fictionnel...

sieurs reprises : le suicide à proprement parler est précédé par une longue hésitation ; l'être amoureux du protagoniste entre sur ce point en conflit avec le masque d'Hernani qui doit obéir à la loi de l'honneur⁵²⁶. Cela dit, la version du monde où Jean d'Aragon, le seul masque ou nom « compatible » avec l'être amoureux, puisse s'enraciner dans le cercle intime du personnage, ne peut se réaliser qu'à la condition que don Ruy Gomez daigne accorder son pardon au jeune couple (ce que le lecteur virtuel espère ainsi que les protagonistes).

Or, il devient clair que le pardon est impossible et que le moyen unique de faire cesser le conflit double (intérieur et extérieur) est la mort. Le geste suicidaire traduit alors le franchissement du point de bifurcation : les amants ne peuvent plus être sauvés, et l'inquiétude laisse sa place à la pitié. Cette dernière est d'autant plus puissante que l'effet du philtre ressemble à « une hydre à mille dents qui ronge et qui dévore »⁵²⁷ et que la souffrance transparaît dans les paroles d'Hernani et de doña Sol ; or cette pitié laisse, à son tour, sa place au sublime, soit à une sorte d'admiration suggérée au lecteur virtuel : la souffrance n'est plus ; au niveau de l'Imaginaire, la mort volontaire, envisagée comme une nuit de noces⁵²⁸ ou encore comme un sommeil profond, crée un nouveau monde possible ; la fin se transfigure en un commencement⁵²⁹ :

...Vers des clartés nouvelles
 Nous allons tout à l'heure ensemble ouvrir nos ailes.
 Partons d'un vol égal vers un monde meilleur⁵³⁰...

Sur l'axe vertical de l'Imaginaire hugolien, le suicide des amants se révèle donc être une ascension vers les « feux dans l'ombre »⁵³¹ et non pas une chute : la statue du Commandeur que don Gomez est censé évoquer n'entraîne pas don Juan-Hernani aux enfers, mais tombe elle-même à côté des corps des deux amants. Par ailleurs, à l'inverse de nombreux mélodrames, le geste suicidaire n'est pas refoulé hors scène et appartient pleinement à l'Imaginaire : la chute lente et paisible des deux corps dans l'espace scénique fait contraste avec l'élévation « virtuelle » tout en la renforçant. Les amants « s'asseyent l'un près de l'autre » avant de s'étendre par terre ; leurs voix commencent à s'affaiblir graduellement jusqu'à ce qu'elles s'éteignent ; leurs répliques sont entrecoupées par des points de suspension ; enfin, ils comparent la mort au sommeil. De plus, les masques d'Hernani-Jean d'Aragon-Don Juan perdent de leur importance : en choisissant la mort, Hernani accomplit sa promesse ; le conflit intime est réso-

⁵²⁶ De plus, non seulement Hernani, mais « Aragon doit payer cette dette à Silva » (V, 6, 2058) : le protagoniste est donc lié par une double contrainte.

⁵²⁷ V, 6, 2140.

⁵²⁸ *Ibid.*, 2163

⁵²⁹ Notons que sur le plan temporel, la scène du suicide réunit, de nouveau, trois temporalités principales : l'effraction du passé, représenté par don Gomez, au sein du présent de l'action, et l'image d'un « meilleur » avenir.

⁵³⁰ *Ibid.*, v. 2152–54

⁵³¹ *Ibid.*, 2160.

lu ; seul l'être amoureux subsiste dans la mort. À partir de l'instant où le poison est consommé, pour doña Sol, qui, jusqu'ici, s'adresse à Hernani en l'appelant « mon don Juan », ce dernier redevient « jeune amant »⁵³² ou simplement « mon époux »⁵³³.

Ainsi, pour le lecteur virtuel, la scène du suicide, comprenant l'acte suicidaire en tant que point de bifurcation final, résulte en une catharsis que nous avons choisi d'appeler « synthétique » et qui fait écho à la logique sous-jacente du mélange des genres propre à l'œuvre dramatique de Hugo en général. D'une part, le suicide des amants, comme nous venons de le montrer, se révèle sublime, bien qu'il soit représenté dans l'espace scénique, suscitant de l'admiration et se déployant, dans le hors-scène « abstrait », sur un axe horizontal, celle de l'élévation ; de l'autre, il ne faut pas oublier que don Ruy Gomez se suicide également : même si sa mort est résumée par un simple « *il se tue* », le lecteur virtuel éprouve néanmoins une sorte de pitié-mépris envers le personnage qui, de plus, se tourmente tout au long du « départ » du couple (« Ô douleur ! », 2154 ; « Qu'ils sont heureux ! », 2158 ; « Oh ! je suis damné », 2167, sur lequel la pièce se clôt). Dans un mélodrame, la mort du traître a tendance à rendre la catharsis plaisante, car le lecteur virtuel est amené dans ce cas à éprouver une forte satisfaction teintée par la pitié-mépris ; tandis que dans *Hernani*, aimerions-nous postuler, la catharsis finale reste jouissive : non seulement don Ruy Gomez n'est un traître que dans le contexte de l'ordre nouvellement rétabli, mais aussi la scène du suicide dans son ensemble figure-t-elle une rupture brutale dudit ordre ; or cette rupture permet d'apercevoir le sublime qui se cache derrière l'écran, dans un autre monde possible. Le monde fictionnel en question n'est pas pour autant « épuré » : en fait, de ce monde, seule l'écorce sociale, composée de personnages secondaires, subsiste. Don Carlos, dès qu'il devient empereur, n'apparaît plus dans l'espace scénique en devenant une figure quasi transcendante ; Hernani, doña Sol et don Ruy Gomez se tuent ; le monde fictionnel est ainsi déformé par l'effacement des cercles intimes.

Bien que l'on insiste souvent sur le caractère mélodramatique propre au théâtre hugolien, nous pouvons constater, après d'autres chercheurs, que si Hugo reprend certains traits caractéristiques du mélodrame dans *Hernani*, c'est pour y composer un monde fictionnel unique dans son genre. Ce monde est d'emblée désordonné, se reposant, en l'absence de cercle familial, sur l'entrecroisement conflictuel des cercles intimes in(ter)dépendants. Les cercles intimes des protagonistes masculins, dont l'être amoureux est fracturé par le doute, sont dissimulés derrière les masques protecteurs : soit ces derniers protègent le protagoniste de la mort omniprésente, ce qui rend par ailleurs la lecture de l'œuvre extrêmement intense au niveau de l'intrigue, soit ils font écran à une version du monde terrifiante.

⁵³² *Ibid.*, 2145.

⁵³³ *Ibid.*, 2162.

Le changement et/ou l'enlèvement du masque s'inscrivent souvent au sein d'une scène, dans le cadre de laquelle les émotions du lecteur virtuel atteignent leur ampleur maximale. En plus de se déployer sur un plan spatio-temporel autour d'un point de bifurcation, la scène est soutenue par l'Imaginaire et peut également se reposer sur l'omniscience du lecteur virtuel. Dans ce sens, le triple suicide final fait également scène ; et bien que, sur un plan, il déforme le monde fictionnel, sur un autre plan, le texte postule l'apaisement et l'épuration de l'espace intime troublé du lecteur virtuel qui est censé s'identifier surtout au jeune couple : métaphoriquement parlant, la mort rend les masques d'Hernani désuets, tout en affirmant, de manière absolue, son être amoureux. Dès que la fiole mortelle est vidée, l'hésitation cesse. En consolidant l'identité d'Hernani, la mort fictionnelle consolide l'espace intime du lecteur virtuel dans le cadre d'une catharsis « synthétique » où l'admiration côtoie la pitié-mépris sans pour autant rendre le dénouement « plaisant ». *Ruy Blas* aboutit au même type de catharsis, mais le lecteur virtuel y arrive par d'autres voies.

2.2. *Ruy Blas*⁵³⁴ : l'homme et le diable

– C'est égal, voyez-vous, je vous ai bien aimée⁵³⁵.

Les protagonistes de *Ruy Blas* pourraient, *a priori*, former un beau quatuor mélodramatique : à l'inverse d'*Hernani* où les fonctions du traître sont attribuées, à tour de rôle, à don Carlos et à don Gomez, dans la pièce en question, ce rôle est définitivement attribué à don Salluste ; Ruy Blas et la reine constituent un couple amoureux « en devenir » ; et don César possède des traits de caractère du niais. En même temps, et tout à fait comme dans *Hernani*, les principes du genre sont subtilement subvertis : le lecteur peut s'attendre à un mélodrame, mais ses attentes seront trompées ; en fait, *Ruy Blas* est un drame de synthèse qui, comme le fait remarquer Hugo dans la préface, pourrait personnifier et résumer à la fois le drame, la comédie et la tragédie⁵³⁶. De même, Hugo postule que son drame peut être interprété de trois points de vue différents : purement historique, purement humain et purement littéraire ; encore peut-on y trouver un sujet philosophique et un sujet dramatique, etc. La préface prévoit donc pour *Ruy Blas* un lecteur virtuel « absolu » : de toute évidence, seul Hugo lui-même pourrait correspondre à ce dernier ; nous nous limiterons, compte tenu, entre autres, du caractère achronique propre à notre lecteur virtuel, à construire celui-ci au croisement du purement humain et du purement littéraire, en passant par la philosophie. Hugo en offre d'ailleurs la licence : « que chacun y trouve ce qu'il y cherche [dans *Ruy Blas*], et le poète [...] aura atteint son but »⁵³⁷, note-t-il en conclusion.

⁵³⁴ Hugo V., *Ruy Blas*, éd. de P. Berthier, coll. Folio théâtre, Paris : Gallimard, 1997.

⁵³⁵ *Ibid.*, V, 4, 2222.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁵³⁷ *Idem.*

Or, nous y avons repéré un jeu d'identités similaire à celui qui se met en place dans *Hernani*. Ce jeu se situe aux confins du sublime et de la mort ; et si la reine et don César-Zafari n'y participent pas pleinement, Ruy Blas s'avère être la marionnette de don Salluste : « [v]ous n'êtes que le gant, et moi, je suis la main »⁵³⁸, adresse celui-ci à Ruy Blas qui croit agir de sa propre initiative. Don Salluste, d'ailleurs, est un traître tout-puissant, que l'on peut comparer à cet égard au Romuald de *La Nuit du meurtre*⁵³⁹ ; bien qu'il soit chassé, au début, de l'espace A (espace social), il maîtrise parfaitement le cours des événements qu'il manipule à son gré pour réussir sa vengeance : symptomatique de ce point de vue est la promesse de l'obéissance qu'il fait rédiger et signer à Ruy Blas au premier acte pour l'en menacer à la fin du troisième (« Puis elle [la reine] recevra, ceci n'a rien d'obscur, / Sous cachet, un papier [...] Écrit, te souvient-il avec quelle écriture ?... »⁵⁴⁰). Ainsi, comme Romuald, don Salluste s'amuse à réarranger le monde fictionnel pour mettre en scène sa propre version du monde : c'est lui qui prête à Ruy Blas le costume – et, en conséquence, l'identité de don César ; c'est lui qui élimine le don César véritable de l'espace scénique lorsque le personnage commence à gêner le bon déroulement de l'intrigue. Pourtant, celui-ci est le seul protagoniste véritablement libre de cette pièce qui ne se laisse pas facilement manipuler.

Le masque et la liberté

De fait, don César-Zafari est comparable à un *trickster*⁵⁴¹ : n'appartenant à une famille noble que de nom, il transgresse perpétuellement les interdits moraux et sociaux ; le vol, la ruse et le meurtre ne sont pas pour lui des péchés : tandis que don Salluste avoue que le comportement de son frère le fait rougir, don César lui-même n'en éprouve pas la moindre honte. Refusant les normes, il est bon et méchant à la fois et change facilement de registres, en passant du grotesque au sérieux en un tour de main : ainsi, il peut, sur un ton ironique, mettre son épée au service de don Salluste pour décliner sa proposition à l'instant suivant, en soulignant, avec une certaine gravité, qu'il vit « avec les loups, non avec les

⁵³⁸ III, 5, 1479. Ou bien encore, une trentaine de vers plus tôt : « ... un laquais, d'argile humble ou choisie, / N'est qu'un vase où je veux verser ma fantaisie. [...] Je vous ai fait seigneur. C'est un rôle fantasque », *ibid.*, 1421–26.

⁵³⁹ Voir *supra*, ch. II.2.2.

⁵⁴⁰ III, 5, 1487–89.

⁵⁴¹ Le *trickster* (joueur de tours) ou encore le fripon divin, que nous entendons ici dans l'acception jungienne, est une figure archétypale et mythique : ce qui le définit, en premier lieu, c'est son indépendance parfaite de tout cadre de référence, y compris social ; en d'autres termes, le *trickster* est amoral, son comportement n'est défini que par son désir de jouer : il n'est méchant que dans la perspective des normes sociales. Cela dit, Jung considère le *trickster*, sur le plan psychanalytique, comme « enfant intérieur », absolument libre et indéterminé. Force est de constater que don César s'avère beaucoup plus humain qu'un *trickster* « idéal » : s'il n'a jamais aimé, il peut éprouver de la compassion ; et il se tient toujours à certaines notions de l'honneur.

serpents »⁵⁴². Pour lui, Zafari et César ne sont que des rôles à jouer⁵⁴³ ; un être libre, sans projet particulier, il n'agit pas, mais réagit aux circonstances qui s'offrent à lui ; une certaine connotation infernale lui est également attribuée : ayant pénétré, par la cheminée, dans la demeure de don Gomez, il fait remarquer que sa « jambe a souffert diablement dans [s]a chute »⁵⁴⁴ – l'allusion à Lucifer, ange déchu, est ici évidente⁵⁴⁵. L'ipséité de don César-Zafari se manifeste donc principalement à travers sa liberté tricksterienne, donc quasiment absolue, qui s'oppose à l'enfermement (méta)physique des autres protagonistes : la reine est prisonnière du château royal, regrettant sa liberté ancienne ; don Salluste, malgré son omnipotence visible, est esclave de son projet de vengeance ; de plus, il est exilé de l'espace social ; Ruy Blas, à son tour, se trouve assujéti à don Salluste...

Le don Carlos d'*Hernani* s'apparente, lui aussi, à une figure de trickster : il est roi, certes, mais nous avons vu que pour lui, l'identité royale est un masque qu'il revêt peu ou prou « à loisir » jusqu'à ce qu'il devienne empereur. De fait, sur le plan identitaire, on peut repérer dans *Hernani* comme dans *Ruy Blas* un protagoniste « libre », un *trickster* qui manipule ses masques avec plus ou moins d'aisance du fait qu'il se trouve au sommet de la hiérarchie du monde fictionnel ou, inversement, en dehors de tout cadre hiérarchique (don Carlos/don César) ; et un protagoniste « subordonné » auquel son masque est imposé par l'extérieur (*Hernani*/Ruy Blas) : le refus de continuer à le porter l'expose alors à un danger mortel. Notons aussi que c'est à l'instant où don César-Zafari veut *se faire reconnaître* en tant que don César qu'il se fait saisir par l'alcade (cf. « Mais je suis don César en personne », IV, 8, 1998) ; et don Carlos se retrouve dans une situation similaire : lorsqu'il accepte définitivement le statut de l'empereur en changeant de nom, il perd sa liberté. Les masques (ou les noms) sont toujours liés au système en vigueur au sein du monde fictionnel, pour ne pas dire à un régime de représentation ; on peut les manipuler si l'on se trouve aux confins du système, s'approchant de la position d'un spectateur extérieur ; pourtant, dès qu'un personnage « libre » assume de plein gré un masque, le système s'en empare. Quand un masque est imposé au personnage de l'extérieur, il peut se révolter en le refusant, mais la révolte contre l'ordre l'expose alors logiquement à la mort : dans cette optique, l'exemple de Ruy Blas est encore plus probant que celui d'*Hernani*.

Or, comme dans le cas d'*Hernani*, il est difficile de cerner l'identité « primaire » de Ruy Blas. Le manteau seigneurial et le nom de don César lui sont prêtés par don Salluste ; la livrée de laquais n'est aussi qu'un costume : « ...l'habit odieux sous lequel tu me vois, / Je le porte aujourd'hui pour la pre-

⁵⁴² I, 2, 260.

⁵⁴³ Cf. IV, 2, 1653.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, 1594.

⁵⁴⁵ Pour une analyse exhaustive des motifs « diaboliques » et faustiens dans deux drames hugoliens, voir l'article de F. Naugrette « Petits arrangements avec le diable : Figures de Faust dans *Hernani* et *Ruy Blas* » in *Le Diable*, Paris : Nizet, 1997, pp. 169–186.

mière fois », avoue le personnage à don César-Zafari⁵⁴⁶, mais se demande en même temps si c'est vraiment du déguisement qu'il s'agit⁵⁴⁷ ; une hésitation liée à l'identité se manifeste donc d'entrée de jeu. Il semble d'ailleurs que rien ne cachait l'identité « première » de Ruy Blas que dans le passé qu'il évoque à Zafari dans leur unique entretien :

... Où j'avais froid la nuit, où j'étais libre enfin !
– Quand tu me connaissais, j'étais un homme encore. [...]
Nous nous ressemblions au point qu'on nous prenait
Pour frères⁵⁴⁸...

La ressemblance évoquée est non seulement physique, mais aussi spirituelle. Or si Zafari a su rester un homme « [q]ui n'a rien eu jamais et n'a rien souhaité »⁵⁴⁹, Ruy Blas, entraîné par ses ambitions et par ses projets, marchant toujours « vers un but invisible »⁵⁵⁰, a dû renoncer à la liberté et accepter de rentrer au sein du système, ce qu'il n'a pu faire qu'en tant que serviteur. Son moi libre, celui du passé, reste donc caché derrière les masques ; l'amour envers la reine le tient également dans les chaînes, et ce n'est que par la mort volontaire qu'il pourra enfin revenir vers lui-même.

En ce qui concerne l'espace intime du lecteur virtuel de *Ruy Blas*, le texte dramatique suggère pour lui un écartèlement moindre que pour le lecteur virtuel d'*Hernani* ; de plus, cet écartèlement s'avère être, d'une certaine manière, plus plaisant, se fondant non seulement sur les conflits intérieurs et extérieurs du personnage éponyme, mais également sur l'insouciance de don César-Zafari qui fait contraste avec ces derniers : les masques que ce personnage porte n'entrent pas en conflit avec son moi, tandis que chez Ruy Blas, le masque de laquais contredit l'être amoureux, sinon l'être tout court ; et même lorsqu'il revêt le costume de don César qui lui permet d'atteindre son rêve, la menace de la révélation pèse sur lui. En même temps, par son refus tout à fait désintéressé du système, pour ne pas dire de l'ordre symbolique, don César-Zafari devient un personnage profondément fascinant qui apparaît côtoyer l'absolu ou l'infini beaucoup plus aisément que n'importe lequel autre personnage de la pièce⁵⁵¹ ; il ne se résume pas à une simple figure grotesque : ainsi, en s'identifiant à lui, le lecteur virtuel peut se rapprocher du Réel de manière moins « violente ». *Trickster* ou émanation du Réel, Don César-Zafari fascine véritablement.

⁵⁴⁶ I, 3, 347.

⁵⁴⁷ Cf. « Don César : [...] Mais toi ! cette livrée ? est-ce un déguisement ? / Ruy Blas, avec amertume. : Non, je suis déguisé quand je suis autrement. » (I, 3, 279–80)

⁵⁴⁸ *Ibid.*, 284–88, ns.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, 296. Ne rien avoir et ne rien souhaiter, d'ailleurs, est la condition de la liberté indispensable selon certaines religions.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, 305.

⁵⁵¹ Cela explique probablement le charme « négatif » toujours propre aux personnages-tricksters : il suffit de penser, à cet égard, au docteur Gregory House, héros de la série télévisée éponyme ; ou bien encore à Pierrot dans certaines de ses figurations fin-de-siècle.

Le couple amoureux

Quoi qu'il en soit du côté des masques et de la liberté, le lecteur virtuel, tel que nous l'avons conçu, s'intéresse en premier lieu au devenir du couple amoureux qu'il désire, tout naturellement, voir heureusement réuni⁵⁵² même si cette union est d'emblée posée, par l'ordre symbolique, comme impossible. Cet intérêt entraîne le lecteur virtuel dans le mouvement cathartique qui, dans *Ruy Blas*, ressemble à celui d'*Hernani* : à un certain moment de l'action, l'espoir et l'attente du lecteur virtuel sont comblés grâce à la constitution du couple pour être aussitôt démantelés ; en d'autres termes, le rêve du protagoniste – et, par identification, celui du lecteur – s'accomplit, mais cette ascension est suivie d'une chute brutale qui se termine par la mort, résultant, sur le plan de la lecture, en une catharsis « jouissive ».

Pourtant, si dans *Hernani*, la mort menace perpétuellement le personnage éponyme et que l'action s'avère, de ce coup, extrêmement dynamique, procédant par de nombreuses péripéties violentes, dans *Ruy Blas*, l'évolution de l'action est plus uniforme et moins troublée : de manière métaphorique, Ruy Blas s'élève graduellement vers l'accomplissement de son rêve à partir de la fin du premier acte jusqu'à la fin du troisième, où un renversement dramatique important se produit et que la mort entre en jeu ; par la suite, de la fin du troisième acte jusqu'au dénouement, l'action s'apparente à une descente imparable aux enfers, guidée par don Salluste que l'on peut facilement comparer à un démon. L'exposition s'avère plutôt informationnelle, présentant au lecteur le monde fictionnel en désordre que le traître veut arranger à sa guise dans le cadre de son projet vindicatif. L'action se noue à la fin du premier acte où commence la création du couple amoureux, assurée par don Salluste. Cette création comporte trois étapes soutenues par l'Imaginaire et qui sont liées à la transformation identitaire du personnage éponyme. D'abord, le laquais est transformé en seigneur par don Salluste qui l'habille littéralement, l'ornant d'une épée, d'une écharpe ainsi que de son manteau (I, 4), pour l'introduire, sous ce nouveau costume, au sein du cercle social, établissant sa nouvelle identité à la cour (I, 5) et lui ordonnant « [d]e plaire à cette femme [la reine] et d'être son amant »⁵⁵³.

⁵⁵² Sur ce plan, la lecture empirique offre en général beaucoup plus de variations, surtout en ce qui concerne les mondes fictionnels contemporains. À une époque, avouons-le, nous avons passé beaucoup de temps sur les forums web consacrés à *Harry Potter* ; nous avons donc eu l'occasion d'en étudier la réception de manière « non officielle ». Après la publication de la dernière partie de cette saga, on y menait, entre autres, des batailles très violentes autour de la question de la « légitimité » du couple Harry Potter/Ginny Weasley : une partie importante de fans avait du mal à supporter l'idée même de cette union, en préférant voir à la place de Ginny un autre personnage féminin. Dans *Ruy Blas*, la situation est plus simple : la reine n'a pas de rivale ; Ruy Blas n'a pas de rival que l'on pourrait prendre au sérieux. Pourtant, on ne saura jamais si à l'époque, il n'y eût pas de lecteur (ou de spectateur) à qui la mort de Ruy Blas procurait une certaine satisfaction mêlée au mépris, car il aurait préféré voir la reine unie avec don Guritan... Mais on rentre ici dans la problématique de la lecture « récalcitrante » que, pressée par le temps et l'espace, nous ne pourrions pas traiter en détail.

⁵⁵³ *Ibid.*, 584.

Avant ce changement, Ruy Blas confirme par sa propre signature qu'il est prêt à obéir à son maître. Les deux dernières scènes rappellent donc la conclusion du pacte avec le diable ; pourtant, force est de constater que Ruy Blas le désire lui-même :

Oh ! mon âme au démon ! je la vendrais pour être
Un des jeunes seigneurs que, de cette fenêtre,
Je vois [...]
Entrer, la plume au feutre et l'orgueil sur le front !
Oui, je me damnerais [...]
pour pouvoir comme eux m'approcher de la reine
Avec un vêtement qui ne soit pas honteux⁵⁵⁴ !

De plus, le masque dans *Ruy Blas* se révèle plus matériel et plus concret que dans *Hernani* ; il est lié au costume et aux objets scéniques à travers les didascalies et à travers le discours des personnages. Pour Ruy Blas, le changement de costume revient donc au changement d'identité. La transformation identitaire se manifeste également à travers les décors. Dans son analyse des didascalies de *Ruy Blas*, Jean-Marie Thomasseau démontre notamment que les tableaux présents dans l'espace scénique comportent, de ce point de vue, une forte charge symbolique. Aux premiers actes, les tableaux concrets (ainsi le tableau de Danaë, une image de la Vierge, etc.) figurent les protagonistes réduits à leur image et qui « n'ont pas encore accédé à une existence autonome », tandis que « quelques vieux portraits enfumés et à demi effacés » que l'on retrouve sur les murs au quatrième et au cinquième acte traduisent le fait que les personnages présents sur scène assument désormais « entièrement son identité » ; et « c'est à cause de cette prise en charge d'identité [...] que le drame se joue »⁵⁵⁵.

Les deux étapes suivantes de la création du couple amoureux sont les scènes de la reconnaissance entre Ruy Blas et la reine (II, 3 ; III, 3) qui se fondent, exceptionnellement, sur les bifurcations « positives »/« optimistes » : cela dit, lorsque dans *Hernani*, l'action arrive à une bifurcation, le premier chemin mène le plus souvent vers une issue mortelle et l'autre vers un refoulement temporaire de la mort ; or en ce qui concerne les deux scènes en question, le lecteur virtuel s'attend, au moment d'y arriver, soit à un rapprochement entre la reine et Ruy Blas, soit à l'échec de ce rapprochement⁵⁵⁶ : si cette bifurcation est inquiétante, elle l'est de manière plutôt positive ; rien ne menace encore la vie des protagonistes.

L'effet de la première scène de la reconnaissance repose d'un côté, toujours sur l'omniscience du lecteur virtuel qui sait que Ruy Blas *est* l'inconnu mysté-

⁵⁵⁴ I, 3, 421–28.

⁵⁵⁵ Thomasseau J.-M. « Pour une analyse du para-texte théâtral : quelques éléments du para-texte hugolien » in *Littérature*, no. 53, 1984, pp. 87–89.

⁵⁵⁶ ... que le texte postule implicitement, par exemple, *via* le comportement de Ruy Blas : celui-ci essaie, la première fois, d'éviter que la reine l'identifie à l'inconnu qui lui apportait des fleurs.

rieux qui, la nuit, se risque pour apporter une fleur et un billet doux à la reine, et que la reine, de toute évidence, est elle-même éprise de cet inconnu ; de l'autre, sur l'incarnation de l'espace du souvenir, celui du passé, habité par l'image d'une « main sanglante empreinte sur le mur »⁵⁵⁷, au sein de l'espace scénique, dans lequel l'être amoureux de Ruy Blas transparait, par hasard, à travers le masque de don César : « ... son manteau se dérange et laisse voir sa main gauche enveloppée de linges ensanglantés »⁵⁵⁸. Les sentiments cachés de la reine se laissent entrevoir, également par hasard, grâce au morceau de dentelle qu'elle fait tomber en retirant le flacon de sa poitrine – par ce biais, le hors-scène « concret » se relie à l'espace scénique et le niveau technique du dispositif à ses niveaux symbolique et pragmatique. Le plaisir de la lecture repose donc sur l'attente de la transformation de l'inconnu du souvenir en Ruy Blas « en chair et en os », ce qui crée, à son tour, une ouverture sur l'avenir ; mais aussi ce plaisir est augmenté par la « mise en mouvement » de l'Imaginaire et par la constitution de nouveaux liens entre les trois dimensions du monde fictionnel, à savoir le RSI. Il est à noter que les protagonistes se reconnaissent en tant qu'amoureux (leur reconnaissance est rendue encore plus concrète par la rencontre des regards suivis d'un silence⁵⁵⁹), mais que les sentiments ne se disent pas au sein du cercle social présent dans l'espace scénique. Ce n'est que dans la troisième scène de l'acte suivant que les aspirations de Ruy Blas (et celles du lecteur) seront pleinement satisfaites.

La scène en question se trouve de nouveau à l'intersection de trois temporalités : des six mois passés, pendant lesquels Ruy Blas fuyait la reine et que la reine l'épiait de sa cachette⁵⁶⁰, de l'instant présent où « le cœur se déchire » pour « laisser voir tout ce qu'on y cachait »⁵⁶¹ et de l'avenir qui s'annonce radieux (« Quand vous m'appellerez, je viendrai. Je suis prête »⁵⁶²). Au niveau technique, la reine trahit sa cachette ; au niveau pragmatique, les masques tombent, en laissant apparaître, derrière eux, les êtres amoureux, voire les âmes. Pour la reine, d'ailleurs, l'âme se situe en dehors de toute hiérarchie (cf. « Don César, je vous donne mon âme / Reine pour tous, pour vous je ne suis qu'une femme »⁵⁶³). De même, la reine ayant quitté l'espace scénique, Ruy Blas se rend compte de la transfiguration qu'a vécue son être :

⁵⁵⁷ II, 2, 756.

⁵⁵⁸ II, 3, p. 107. Une perspective d'avenir insoutenable pour Ruy Blas – veiller auprès de la chambre à coucher royale pour laisser rentrer le roi la nuit – le fait pâlir, chanceler, tomber « épuisé sur un fauteuil » et se faire découvrir ; nous avons noté que, dans une circonstance pareille, l'Hernani était amené à déchirer sa robe de pèlerin protectrice. Sur ce point, on voit que le masque peut ne pas résister à perspective terrifiante de l'avenir.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 108.

⁵⁶⁰ Curieusement, à l'inverse des cachettes d'*Hernani* (armoire et cachette derrière le portait de don Gomez), d'où l'on n'entend ni ne voit rien, celle de *Ruy Blas* laisse parfaitement voir et entendre.

⁵⁶¹ III, 3, 1238–39.

⁵⁶² *Ibid.*, 1273.

⁵⁶³ *Ibid.*, 1269–70.

Cet ange qu'à genoux je contemple et je nomme,
D'un mot *me transfigure et me fait plus qu'un homme*.
Donc je marche vivant dans mon rêve étoilé !
Oh ! oui, j'en suis bien sûr, elle m'a bien parlé.
C'est bien elle. Elle avait un petit diadème
En dentelle d'argent⁵⁶⁴...

Cet extrait confirme par ailleurs que le costume dans *Ruy Blas* sert à identifier le personnage, mais il est également utile pour cerner la « réalité » : c'est le petit diadème de la reine qui permet à Ruy Blas de se persuader du caractère non illusoire de la scène précédente. Celle-ci se construit, métaphoriquement parlant, autour d'un dévoilement, sinon autour d'un déchirement du voile ; or ce déchirement, contrairement, par exemple, à celui du voile du secret dans un mélodrame, n'amène pas les personnages à la mort⁵⁶⁵, mais les élève, au contraire, vers le sublime : la reine est comparée à un ange, et Ruy Blas se retrouve « [d]evant Dieu qui [l]'entend »⁵⁶⁶. Le sublime, dans ce sens, participe à la jouissance propre à la lecture : gisant du côté du Réel, il parvient au lecteur de l'autre côté de l'écran de la représentation pendant les scènes ; ces dernières, qu'elles soient « positives » ou « négatives », confèrent donc au réseau fictionnel un mouvement particulièrement intense ; et sur un autre plan, le lecteur virtuel est ici en présence de la réalisation d'une version du monde que, jusqu'à cet instant, on croyait impossible, voire en présence de la réalisation du Réel...

« J'étais tourné vers l'ange et le démon venait⁵⁶⁷ »

Une fois son monologue terminé, Ruy Blas retombe brutalement des hauteurs qu'il avait atteintes : don Salluste revient dans l'espace scénique, vêtu d'une livrée « pareille à celle du page de Ruy Blas » (III, 5) – le costume du valet le protège, lui permettant de pénétrer dans le palais royal ; en même temps, l'inversion des costumes souligne, de manière négative, l'humiliation violente et inattendue que Ruy Blas doit subir.

L'Imaginaire de *Ruy Blas* se développe donc principalement au sein de l'espace scénique dans lequel la chute du personnage éponyme prend parfaitement forme : le rétablissement du pouvoir du traître se traduit par la pantomime décrite dans les didascalies. Si au niveau discursif, Ruy Blas essaie de braver la tempête, ses gestes trahissent le fait que la bataille est d'emblée perdue : il reste tête nue devant don Salluste qui se couvre ; il reste debout tandis que don Salluste prend place dans un fauteuil ; pire encore, il ferme la croisée et ramasse le mouchoir sur l'ordre de son maître tout en restant habillé en seigneur. Enfin,

⁵⁶⁴ III, 4, 1289–94, n.s.

⁵⁶⁵ En fait, le lecteur critique n'oublie pas que « plaire à cette femme et être son amant » fait partie du projet diabolique de don Salluste ; or le lecteur naïf, emporté vers les cieux par l'identification aux protagonistes, ne devrait pas s'en souvenir ; l'apparition de don Salluste à la fin de la quatrième scène s'en avère d'autant plus brutale...

⁵⁶⁶ *Ibid.*, 1304.

⁵⁶⁷ III, 5, 1312.

l'abîme infernal se laisse voir à travers le discours de Ruy Blas⁵⁶⁸ ; l'avenir y apparaît sous forme d'une « machine effroyable » :

... Puis, sous la meule, afin de voir comment elle est,
Jeter une livrée, une chose, un valet,
Puis la faire mouvoir, et soudain sous la roue
Voir sortir des flambeaux teints de sang et de boue,
Une tête brisée, un cœur tiède et fumant,
Et ne pas frissonner alors qu'en ce moment
On reconnaît, malgré le mot dont on le nomme,
Que ce laquais était l'enveloppe d'un homme ! [...]
Mais il est temps encore⁵⁶⁹ !...

Grâce à l'amour de la reine qui l'a fait « plus qu'un homme » et en s'appuyant sur les discours révélateurs de don Salluste (« vous n'êtes que le gant... »), Ruy Blas commence à retrouver son ipséité : par cette courte rêverie, il arrive, pour ainsi dire, à saisir l'homme sous l'enveloppe du laquais ; la reconnaissance se produit à la limite de l'ascension et de la chute définitive ; et dans la dernière séquence de la scène, le personnage éponyme commence à changer de masques avec une rapidité étonnante : d'abord, il demande grâce à don Salluste en se jetant à ses pieds (1461–64) ; à l'instant suivant, en se rappelant qu'il est duc d'Olmedo, il « relève le front sur le pied qui [l]'écrase » (1469) ; mais, au bout du compte, la révolte est inutile : don Salluste rappelle à Ruy Blas que celui-ci s'est engagé, par sa signature, à « le servir comme un bon domestique » (1494) ; le démon retire de sa poche le pacte oublié entre-temps et Ruy Blas est obligé de remettre son masque ancien.

Cette scène est donc le début de la descente aux enfers qui se poursuit jusqu'au dénouement. Chez le lecteur virtuel, une sorte de ravissement laisse sa place à l'inquiétude de plus en plus profonde : la réapparition grotesque de don César-Zafari (qui participe aussi, comme nous l'avons noté, à l'imaginaire de la chute « diabolique ») n'y remédie qu'en partie, car même si à première vue, le personnage arrive à mêler les cartes de don Salluste, en réalité, il ne dérange rien, mais contribue à la réalisation efficace du projet du traître. Il n'est donc pas étonnant qu'au début du dernier acte, on retrouve Ruy Blas au seuil du suicide, contemplant la fiole contenant du poison ; d'ailleurs, il préfère mourir habillé en laquais, puisque c'est le laquais qui a commis le crime :

Oui, meurs maintenant, lâche ! et tombe dans l'abîme !
Meurs comme on doit mourir quand on expie un crime ! [...]
Il écarte sa robe noire sous laquelle on entrevoit la livrée qu'il portait au premier acte.
– Meurs avec ta livrée enfin sous ton linceul⁵⁷⁰ !

⁵⁶⁸ Cf. v. 1397, 1400, 1438.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, 1451–59.

⁵⁷⁰ V, 1, 2033–36.

Le suicide est donc d'entrée de jeu posé comme suicide expiatoire ; mais la première tentative n'aboutit pas : pleine d'hésitation, elle est minée par les images fulgurantes du passé radieux et celles de la réalité insupportable qui s'alternent (cf. par exemple « Son sourire, sa voix... – Je ne la verrais plus ! »⁵⁷¹) et dont la succession rapide est interrompue par l'apparition de la reine. Elle montre à Ruy Blas un autre billet oublié : une invitation au rendez-vous qu'au premier acte, Ruy Blas a rédigé de sa main à la demande de don Salluste, tout en croyant que c'était à l'une des maîtresses du seigneur que le billet serait adressé. Malgré l'opposition vive de son amoureux, la reine s'acharne à rester dans le piège. *Via* l'identification au couple, le lecteur virtuel peut ressentir, à cet instant, de la crainte : d'un côté, le piège se referme sur la reine sans que celle-ci en ait conscience ; de l'autre, c'est Ruy Blas qui l'a conduite dedans de manière aveugle, sans s'en rendre compte. Qui plus est, l'Imaginaire s'emplît sur ce point de motifs littéralement infernaux⁵⁷² avant qu'un « homme en noir », que les protagonistes « reconnaissent avec terreur », n'entre dans l'espace scénique.

La dernière *scène*, comprenant le suicide, se fonde sur une sorte d'épuration et de stabilisation de l'identité du personnage (qui se manifeste également sur le plan de l'Imaginaire) et, par procuration, sur la stabilisation de l'espace intime du lecteur virtuel. Ruy Blas ôte le masque de don César :

DON SALLUSTE, *montrant Ruy Blas*
César vous aime. [...]
Il est duc d'Olmedo, Bazan, et grand d'Espagne... [...]

RUY BLAS, *comme se réveillant tout à coup*
Je m'appelle Ruy Blas, et je suis un laquais ! [...]
laissant tomber sa robe et se montrant vêtu de la livrée ; sans épée
Je dis que je me nomme
Ruy Blas, et que je suis le valet de cet homme⁵⁷³ !

La robe qui tombe dévoile la livrée ; derrière le masque de don César, le laquais apparaît. Cela n'empêche pas pour autant le traître d'agir, en lui donnant l'occasion d'humilier la reine (« je vous ai donné mon laquais pour amant »⁵⁷⁴) ; c'est alors que Ruy Blas, furieux, lui enlève son épée. L'honneur revient ici en jeu : don César ne peut ni désarmer ni tuer don Salluste ; or à Ruy Blas, laquais ou homme du peuple, tout est permis, même de devenir bourreau⁵⁷⁵ – surtout lorsque l'adversaire s'avère être un homme qui « n'a point d'âme »⁵⁷⁶. Signifi-

⁵⁷¹ V, 1, 2060.

⁵⁷² « ... Je suis un démon. Fuis ! / Mais c'est toi, pauvre enfant, qui te prends dans un piège ! / Mais c'est vrai ; mais l'enfer de tous côtés t'assiège ! », *ibid.*, 2092–94 ; cf. aussi l'évocation de Satan au vers 2100, quelque peu avant l'apparition de don Salluste.

⁵⁷³ V, 3, 2138–47.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, 2163.

⁵⁷⁵ Cf. « Pardieu ! j'étais laquais ! quand je serais bourreau ? » (*ibid.*, 2181)

⁵⁷⁶ *Ibid.*, 2178.

catif est, entre autres, le fait que Ruy Blas refuse de se battre en duel avec don Salluste, tout en soulignant qu'il n'est pas gentilhomme : il se soustrait donc, un instant, aux lois de l'honneur afin de commettre un meurtre nécessaire pour protéger la reine ; d'une certaine manière, à l'inverse d'Hernani, qui reste subordonné à ses masques jusqu'à ce que la mort vienne les lui ravir, Ruy Blas s'affranchit de leur joug, mais le refus du masque imposé l'oblige toutefois à affronter la mort.

Le meurtre de don Salluste est une action coupable que Ruy Blas a du mal à supporter. Dans la scène ultime de la pièce, c'est, d'une certaine manière, son être même qui prend parole pour obtenir l'absolution de la reine, en insistant sur le fait qu'il n'est pas infâme :

... Pourtant je n'ai pas l'âme vile.
Je suis honnête au fond. [...]
Oh ! croyez-moi, je n'ai pas l'âme vile ! [...]
Ayez pitié de moi, mon Dieu ! mon cœur se rompt⁵⁷⁷ !

Or, la grâce n'est pas accordée à Ruy Blas. Il s'empoisonne ; ce n'est qu'alors que la reine le pardonne « l'entourant de ses bras ». Dans la circonstance, il est d'ailleurs fort probable que Ruy Blas ne ment pas lorsqu'il répond à la reine que même si elle lui avait pardonné d'emblée, il aurait « agi de même »⁵⁷⁸ ; son désir unique est de mourir absous, car le meurtre vient d'ériger une barrière infranchissable entre lui et la reine ; si l'on revient sur le plan métaphorique, le meurtre, fut-il celui du diable, est toutefois un péché qui barre l'accès au ciel. Au niveau de la lecture, pourtant, se forme un lien « faussé » entre le suicide et le pardon (la reine ne pardonne pas Ruy Blas, donc il se tue) ; pour le lecteur virtuel, ce lien peut alors créer, par une simple opposition logique (si la reine avait pardonné à Ruy Blas, il ne se serait pas tué), une version du monde fictionnel où le personnage éponyme aurait pu rester en vie et vivre heureux. Cela renforce le caractère tragique du dénouement, la pitié que l'on peut éprouver envers les personnages et l'admiration pour le caractère quasiment stoïque de Ruy Blas (« Vous me maudissez, et moi je vous bénis »)⁵⁷⁹. Sur un autre plan, le suicide au poison rend possible la situation où le personnage se trouve, pour un certain temps, au seuil de la mort : le suicide « lent », dans ce cas, rend particulièrement transparent l'écran qui protège du Réel le monde fictionnel, car la mort est imminente et certaine⁵⁸⁰ ; de plus, l'acte suicidaire s'effectue au sein de l'espace scénique, dans une forme de présent absolu. L'intrigue abandonne, à cet instant, la linéarité qui lui est propre, car le lecteur n'est plus amené à se demander quel chemin les événements emprunteront ; et le temps fictionnel

⁵⁷⁷ V, 4, 2118–32.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, 2250

⁵⁷⁹ *Ibid.*, 2236.

⁵⁸⁰ Dans ce cas, il est d'ailleurs assez difficile de s'imaginer un suicide raté : même dans le mélodrame, on n'en trouve pas. Un suicide au poison raté serait plutôt propre au vaudeville ou à la comédie.

« jaillit » – la proximité de la mort, dans ce cas, contribue à instaurer une tension extrême au sein du réseau de fiction.

De même, Ruy Blas retrouve enfin son identité première, stable : la reine pardonne à don César aussi bien qu'à Ruy Blas⁵⁸¹. Mieux encore, au dernier instant de la pièce, elle l'appelle par son nom véritable⁵⁸² : les êtres arrivent à sortir du système pour rejoindre, sur un certain plan, l'absolu⁵⁸³, bien que le monde fictionnel soit complètement déformé par la disparition des cercles intimes. Ruy Blas et don Salluste, qui, de ce coup, n'a pas réussi à mettre en place sa version du monde, sont morts ; on ignore la destinée de don César ; la reine, réveillée par l'amour, reviendra à son sommeil éternel au sein du palais royal. Néanmoins, pour le lecteur virtuel, une catharsis « synthétique » est postulée, tout à fait comme dans *Hernani* : la satisfaction pure, liée à la punition du traître, se mêle à la fois à l'admiration pour le personnage éponyme et à la pitié-compassion pour le couple amoureux que la mort rapproche : en prononçant le nom de Ruy Blas, la reine se jette sur son corps ; comme le note Sylvain Ledda, « cette rencontre physique de l'amour et de la mort provoque la commotion qui électrise et capte l'attention du spectateur »⁵⁸⁴.

Hugo termine donc ses deux pièces par une forme de catharsis qui évacue la tension dramatique aussi bien que la tension cathartique, tout en remplaçant la crainte par la pitié, et au sein de laquelle le plaisir n'empêche pas la jouissance ; cela surtout, nous semble-t-il, grâce au caractère spécifique de l'espace-temps hugolien : au niveau de l'Imaginaire, la mort volontaire élève l'être démasqué vers le sublime en le soustrayant à l'espace ordonné, tandis que dans le mélodrame, le suicide ne « dépasse » pas l'espace-temps délimité par le cercle familial. De plus, nous pouvons supposer que le lecteur virtuel de *Ruy Blas* éprouve un certain soulagement du fait que la mort met enfin au jour l'être du protagoniste : de la sorte, son espace intime, en proie à un écartèlement tout au long de la lecture, arrive enfin à être consolidé.

Le mouvement cathartique de *Ruy Blas* est intimement lié à la transformation identitaire du protagoniste (qui est, à son tour, parfaitement soutenue par l'Imaginaire) : ayant perdu sa liberté ancienne, représentée au sein du monde fictionnel par son double don César-Zafari, Ruy Blas se lie à don Salluste, figuration du diable, qui lui permet d'accomplir son rêve : celui d'être aimé par la reine, créature céleste ; dès lors, Ruy Blas devient « plus qu'un homme ». Pourtant, il est aussitôt brutalement ramené à ses masques ; or, face au danger mortel qui menace la reine, le personnage éponyme les enlève et tue le scélérat. Au seuil de la mort, il arrive également à obtenir le pardon de la reine et donc à

⁵⁸¹ Cf. *ibid.*, 2240–41.

⁵⁸² *Ibid.*, 2252.

⁵⁸³ La thématique qui sera reprise, comme nous l'avons noté, d'une manière plus métaphysique, chez Maeterlinck et chez Villiers.

⁵⁸⁴ Ledda S. *Hernani et Ruy Blas : De flamme ou de sang, op.cit.*, p. 171.

mourir en tant qu'homme libre qui a expié sa faute. Dans cette optique, nous pouvons aller jusqu'à postuler que *Ruy Blas* comporte deux formes de catharsis : une catharsis « sublime », intermédiaire, à la fin du troisième acte, et une catharsis « synthétique » au dénouement.

La pièce en question peut également être lue comme un combat entre l'homme et le diable : si le diable met l'homme à son service en éloignant l'homme de sa vérité intime, l'amour céleste (ou celui d'un ange) l'y ramène, ce qui entraîne l'homme à refuser les dons du diable et à tuer ce dernier ; le ciel le pardonne, et son âme se libère. Pourtant, sur un plan moins abstrait, il s'avère que la liberté, ou bien encore le retour à l'identité stable ne sont possibles qu'au prix de la vie – l'homme, chez Hugo, ne peut être lui-même qu'au seuil de la mort. Ce que confirme, à sa manière, *Le Suicide*, fragment dramatique hugolien dans lequel le moi ne cherche pas à se cacher derrière un masque et affronte la mort sans hésiter.

2.3. *Le Suicide*⁵⁸⁵ : quand la mort volontaire vient à l'appel

...Quand le drame est manqué, toujours on le siffla.
Ma curiosité sur terre est assouvie ;
Je prends ta clef, compère, et je siffle la vie⁵⁸⁶.

Dans *Le Suicide*, fragment dramatique hugolien peu connu, Tituti, personnage qui apparaît également dans les notes se rapportant au *Spleen*, ébauche d'une comédie, et aux *Étudiants*⁵⁸⁷, appelle la mort volontaire ; et le suicide vient précipitamment à sa rencontre. De manière allégorique, celui-ci se présente sous forme d'un serrurier portant à sa ceinture les clés qui ouvrent toutes les voies possibles pour se tuer, qu'il s'agisse de la défenestration, de la noyade ou de l'empoisonnement ; après un court débat sur la nécessité de la mort volontaire, l'homme-suicide ouvre à Tituti la porte par laquelle le protagoniste quitte la vie.

À l'inverse des deux pièces que nous venons d'examiner, le protagoniste du *Suicide* semble d'emblée posséder une identité stable et unique : ne revêtant aucun masque, Tituti possède de même une certaine supériorité ironique par rapport au serrurier (qui n'est peut-être que le fruit de son imagination) ; et si le désir de Tituti est celui de trouver la mort, il se dirige vers son objectif sans hésiter. À l'inverse d'autres protagonistes hugoliens, Tituti est exempt de doute ; sur son chemin, il ne trouve pas d'obstacles, ce qui contribue à la lecture du fragment en question une spécificité non négligeable ; de fait, le conflit entre Tituti et le serrurier est factice, et au dénouement, le texte ne prévoit pas de catharsis. D'un autre côté, le dénouement remet en question la décision prise

⁵⁸⁵ Hugo V., *Œuvres complètes. Théâtre*, t. II, éd. Thierry J.-J., Mèlèze J., Paris : Gallimard, 1964. Bibliothèque de la *Pléiade*, pp. 1540–48.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 1543.

⁵⁸⁷ Voir « Appendice » in *Théâtre complet, op.cit.* Les notes en question sont rédigées dans les années 1850 ; *Le Suicide* aurait été écrit à la même époque.

par Tituti, en proposant une autre interprétation possible du texte dramatique (cette ambiguïté s'avère, notons-le d'emblée, le propre des dénouements « anti-cathartiques » : on s'en persuadera le moment venu).

Fragment philosophique

L'espace scénique figure « une chambre simplement meublée »⁵⁸⁸. Sur le fond de ce décor relativement pauvre se déroule une histoire quasiment fantastique ; pourtant, un fort souci de réalisme s'y manifeste également. Bien que l'Homme-serrurier soit un personnage surréel, bien qu'il se transforme, au dénouement, en spectre gigantesque qui s'élève jusqu'au plafond en ouvrant une « porte sombre » imaginaire, les didascalies indiquent clairement que Tituti meurt de suffocation : d'abord, le personnage ordonne à son hôte, qui vient de prononcer une longue tirade contre la mort volontaire, de tirer, au milieu de la chambre, un « réchaud plein de charbon » pour l'allumer⁵⁸⁹ ; ensuite, Tituti referme la fenêtre et revient vers le serrurier afin d'argumenter amplement son désir de quitter le monde qui l'ennuie ; à la fin de son monologue, il « chancelle sur sa chaise au-dessus de la vapeur bleue du réchaud »⁵⁹⁰ et tombe par terre. Compte tenu de certaines propriétés du monoxyde de carbone, il n'est pas étonnant qu'à cet instant, l'Homme commence à se muer en spectre ; sur l'échelle des effets toxiques du CO₂, la mort et le coma sont précédés par les hallucinations. Ainsi, on retrouve dans *Le Suicide* l'interaction entre l'imaginaire et le concret que l'on peut repérer dans *Ruy Blas*⁵⁹¹, sauf que dans le fragment dramatique, cette interaction confère au texte une sorte d'ambivalence curieuse : ainsi, la nature réaliste du suicide de Tituti reste masquée par l'aspect « fantaisiste » du monde fictionnel en question.

Aussi ce suicide est unique dans son genre : non seulement on ne trouve pas chez les romantiques de personnages qui se tuent au monoxyde de carbone (une telle intoxication n'étant pas d'ailleurs une façon de mourir excessivement noble), mais également il est rare de rencontrer chez eux un suicide purement « philosophique ». Ce n'est pas par désespoir ni à cause d'une passion sans issue que Tituti désire se tuer ; c'est la lassitude de la vie et le fait de comprendre que cette dernière n'a pas de sens qui l'amène à convoquer le suicide dans sa demeure. Bien que le motif de la mort volontaire soit toujours uni à la disparition des illusions, ces illusions ne concernent pas une passion, mais la vie en général. Le suicide de Tituti est ainsi un suicide faustien.

L'Homme-serrurier engage Tituti dans un débat en postulant que « l'homme n'a pas le droit / De s'ennuyer »⁵⁹². Leur discussion comporte une confrontation d'images poétiques qui emprunte le même axe vertical qu'ailleurs chez Hugo.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 1540.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 1545.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 1547.

⁵⁹¹ Trait propre au théâtre hugolien en général. À l'époque, pourtant, les critiques reprochaient souvent à l'auteur l'excès du « pittoresque » : cf. Ledda S., *op.cit.*, pp. 46–47.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 1544.

Paradoxalement, le Suicide tente de persuader Tituti de ne pas se tuer ; les images dont il se sert sont celles du mouvement joyeux et de l'ascension : ainsi, « [l]e chêne croit, / [l]'eau coule, l'astre luit », « [l]e papillon [...] s'ouvre et se ferme » ; « [l]'océan monstrueux monte à la lune énorme » – face à ces « immensités » sublimes, malheur à celui qui, atteint par un spleen, « puise du puits du vide » au lieu d'abreuver son âme d'aurore et de Dieu⁵⁹³. L'imaginaire de Tituti, en revanche, est celui de la chute qui se traduit par la disparition des illusions qui se trouvent, justement, dans les hauteurs évoquées par le spectre :

En tombant du zénith de son illusion,
L'homme se fait à l'âme une contusion. [...]
... et lorsqu'on fait, après tous ces mensonges,
La culbute du haut du pégase des songes,
Tout ce que l'on a voulu, tout ce que l'on a rêvé,
Sert à vous fendre mieux le front sur le pavé⁵⁹⁴ !

Une fois ses illusions disparues, Tituti se retrouve au bord du néant ; son espace intérieur est évidé : « Je n'ai plus rien, te dis-je, / Rien en face de moi, rien au-dedans de moi / Que la nuit... »⁵⁹⁵. La vie, de ce point de vue, n'est elle-même qu'une illusion : elle est ainsi logiquement liée à un imaginaire théâtral. Tituti la compare à un drame que l'on peut siffler ; de même, il lui « plaît de voir la fin de ce proverbe »⁵⁹⁶. Dans la mesure où il se dit être « un perroquet qu'embête son perchoir »⁵⁹⁷, la mort s'inscrit, pour Tituti, dans une dynamique de l'ascension que confirment, sur un autre plan, la transformation du serrurier en spectre qui touche au plafond et la vapeur du réchaud. Ce suicide ne revêt pas pour autant de caractère sublime : une ironie sous-jacente, qui est propre à l'ensemble du fragment en question, l'en empêche.

Fragment ironique

De fait, on peut voir dans le début du *Suicide* une sorte de parodie du paradigme tragique. Depuis l'Antiquité, aux moments les plus désespérés de leur existence, les héros tragiques appellent la mort sans obtenir de réponse⁵⁹⁸. Il leur faudrait

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 1544–45. Notons que le spectre tel qu'il apparaît dans les notes du *Spleen* fait à Tituti une critique beaucoup plus sévère : « Fou ! tu prends le tombeau comme on prend le steamer ! / Oses-tu, toi chétif, mauvais, stupide, amer [...] Dire à ton Dieu, crier à ton juge : viens voir !... » (*Théâtre complet, op.cit.*, p. 1731)

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 1546.

⁵⁹⁵ *Idem.*

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 1547.

⁵⁹⁷ *Idem.*

⁵⁹⁸ Nous ne connaissons qu'une seule exception à cette règle (mais il est probable qu'il en existe d'autres) : il s'agit de *L'Hypocondriaque ou le mort amoureux* de Jean Rotrou (1631). Cloridan, jeune seigneur à l'âme trop sensible, apprend la fausse nouvelle de la mort de sa bien-aimée. Il supplie la mort de lui fermer les yeux et s'évanouit ; lorsqu'il se réveille, il croit se trouver aux enfers. L'illusion est solide ; pour la dissiper, il faut qu'un personnage

probablement s'adresser directement au suicide, comme le fait Tituti qui, nonobstant, paraît être surpris par l'apparition inattendue du serrurier. On voit d'ailleurs qu'une fois de plus, l'intrigue se noue à l'instant où l'appel du personnage, adressé aux forces « supérieures », obtient une réponse :

TITUTI, *seul*.

Tout me manque, espérance, amour, chance, vertu,

Ô Suicide, viens ! je t'appelle !

Entre un homme en cheveux gris. Tablier de cuir. Bras nus. Un trousseau de clefs à sa ceinture.

TITUTI, *se retournant*

Qui es-tu [...] ?

L'HOMME

Je suis le serrurier que tu viens d'appeler⁵⁹⁹.

Le serrurier est une figure sérieuse et quelque part terrifiante ; or Tituti mine son aspect terrible en le traitant de façon ironique, sans respect dû : le serrurier ayant étalé ses arguments contre la mort volontaire, Tituti le compare à un « membre de la société de tempérance » ; dans sa tirade ultime, il lui fait remarquer, sur un ton narquois, « [t]u prêches comme un moine au confessionnal. / Pour un spectre, mon cher, je te trouve banal »⁶⁰⁰ en ajoutant que, de toute manière, il connaît ses arguments par cœur. Or le spectre reprend le dessus *a posteriori* : lorsque Tituti mourant lui demande ce qu'il verra derrière « la porte sombre », il lui confirme que c'est la nuit qu'il retrouvera, car il n'a pas voulu attendre que la porte s'ouvre d'elle-même ; ainsi, Tituti sera plongé dans le même abîme qu'auparavant et le suicide, *stricto sensu*, n'aura servi à rien. *Le Suicide* s'avère donc être un texte ambivalent dans lequel l'ironie et le sérieux sont mélangés de la sorte qu'il est parfois difficile de distinguer entre les deux ; de plus, la représentation de la mort volontaire se révèle exceptionnelle pour l'époque et quelque part paradoxale : le suicide personnifié répond à l'appel du protagoniste pour essayer de le persuader dans l'inutilité de la mort volontaire (donc dans sa propre inutilité), puis disparaît en chantonnant ; Tituti, quant à lui, dialogue avec le spectre comme si de rien n'était. Pourtant, étant donné le cadre réaliste qui se met en place grâce à l'utilisation des objets scéniques, il est tout à fait possible de voir dans le spectre terrifiant le fruit de l'imagination du personnage. Dans cette optique, la transformation du monde fictionnel s'avère particulièrement intéressante : à la fin, le monde du *Suicide* n'est ni reconstitué ni déformé. Il disparaît.

tire sur Cloridan un coup de pistolet chargé de poudre ; une illusion en chasse ainsi une autre, ce qui est tout à fait propre du régime de représentation baroque.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 1540.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, pp. 1545–46.

Disparition du monde

Le fragment dramatique en question ne prévoit pas de catharsis au dénouement. D'abord, comme nous l'avons souligné, contrairement à de nombreux personnages romantiques, y compris à ceux de Hugo, Tituti sait bien qui il est et ce qu'il désire. Chez lui, l'hésitation et le doute ne sont pas de mise ; sa volonté de mourir est sobre ; ainsi, il ne suscite pas de pitié ni d'admiration particulière, son désir suicidaire relevant du registre « philosophique » et non pas héroïque. La terreur est également absente de ce texte qui glisse souvent dans l'ironie. Qui plus est, l'espace intime du lecteur virtuel n'est pas ici sujet à l'écartèlement important ni conflictuel : le conflit dramatique est quasiment absent ; l'opposition des deux personnages est anodine, pour ne pas dire factice ; afin d'étayer son point de vue, le serrurier présente à son interlocuteur des arguments que celui-ci « rédige en avance » en l'écoutant ; il semble que Tituti discute pour le plaisir de discuter, sinon pour passer le temps qui lui reste jusqu'à l'instant de la mort.

La lecture se fonde donc principalement sur la curiosité du lecteur virtuel, désireux d'apprendre si et comment le protagoniste arrive à atteindre son objectif ; le caractère quelque peu extravagant de l'histoire l'excite de même. La lecture s'avère surtout plaisante, bien que le texte traite de la mort : l'aspect « surnaturel » du *Suicide* sert, dans ce cas, d'écran protecteur. De plus, le lecteur virtuel, qui s'identifie parfaitement à tous les états du monde possible, doit partager le ressenti existentiel de Tituti en adhérant aux motifs qui incitent le personnage à chercher une issue mortelle, et donc éprouver envers lui une sorte de compassion ; l'homme-serrurier est pour lui une figure « accessoire ». Cela dit, à l'inverse d'autres mondes fictionnels examinés, celui du *Suicide* n'est pas désordonné : il se compose du cercle intime unique qui n'est pas fracturé par un conflit intérieur (même dans le cas où l'on considérerait le serrurier en tant que partie extériorisée du moi du personnage). Le réseau fictionnel n'est donc pas excessivement tendu ; au dénouement, le lecteur virtuel arrive même à un certain apaisement : le sujet atteint l'objet de sa quête, à savoir la mort ; et quitte l'espace scénique sans bruit. À la rigueur, au niveau de l'intrigue, il s'agit quasiment d'un *happy end*, le protagoniste ayant trouvé ce qu'il cherchait : toutefois, le dénouement reste équivoque et non pas pleinement satisfaisant vu la dernière réplique du spectre promettant à Tituti une nuit éternelle. Une fois Tituti mort, le cercle intime, cercle fondateur du monde fictionnel s'efface, et l'espace scénique reste quasiment vide, sans vie (« *Tituti tombe mort. Le spectre s'évanouit* »⁶⁰¹) ; le monde fictionnel cesse d'exister : ou, pour être plus précis, à cet instant, les niveaux pragmatique et symbolique du dispositif disparaissent ; le niveau technique pur, corporel, subsiste. Or cette disparition n'est pas cathartique : elle est tout au plus plaisante ou intrigante. Notons d'emblée que les personnages similaires à Tituti, bien conscients d'eux-mêmes et de leurs désirs, et dont les cercles intimes ne sont pas reliés ni avec le cercle social, ni avec le

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 1546.

cercle familial, font leur apparition dans l'œuvre de Villiers : on aura l'occasion de voir que chez lui, les mondes fictionnels ont également tendance sinon à disparaître, tout au moins à être abandonnés ; l'œuvre de Maeterlinck, de sa part, confirmera cette tendance.

Tituti est donc un personnage sans masque, lassé par la vie et sûr de lui-même : toutefois, il s'agit d'un personnage d'exception, aussi bien dans le corpus hugolien que par rapport aux autres auteurs romantiques qui nous intéressent. Musset, Dumas et Vigny explorent la problématique identitaire d'un autre point de vue : si les personnages éponymes d'*Hernani* et de *Ruy Blas* n'arrivent à retrouver la stabilité de leur identité, donc à répondre à la question « qui suis-je ? » que face à la mort, ceux d'*André del Sarto*, d'*Antony* et de *Chatterton* se créent d'entrée de jeu une identité bien stable et parfaitement définie qu'il conviendrait d'appeler l'être ; pourtant, faute de masque, il leur est difficile d'habiter un monde régi respectivement par la Fatalité, par le hasard aveugle ou bien encore par des personnages insensibles. Pour s'en protéger, ils tentent de se forger un masque « temporaire » qui se heurte brutalement à leur être ; c'est alors à la mort volontaire qu'ils ont recours. Dans une perspective comparatiste, notons que si le mélodrame « propose » de vivre sa vie de manière raisonnable dans un cadre préétabli en calant, au maximum, son *ipse* à l'*idem*, les drames romantiques sur lesquels nous nous pencherons par la suite tentent de comprendre comment rester soi-même dans un cadre imposé par l'extérieur, et arrivent à la conclusion que la liberté véritable n'est possible que dans la mort.

3. Poètes sans masque : ayez pitié !...

... L'action est dans cette âme livrée à de noires tempêtes⁶⁰²...

Si pour Hugo le théâtre n'est pas le lieu où le moi de l'auteur ou du poète se manifeste nettement et que ses drames, de ce fait, ne possèdent pas, pour ainsi dire, de centre de gravité unique, *André del Sarto*, *Antony* et *Chatterton* sont construits autour du personnage éponyme qui agglomère bien des traits de l'auteur. Simon Jeune, éditeur du théâtre de Musset dans la Pléiade, souligne qu'*André del Sarto* reflète bel et bien l'expérience personnelle de Musset⁶⁰³ ; Dumas avoue dans les *Mémoires* qu'« Antony, c'était moi, moins l'assassinat »⁶⁰⁴ ; le Chatterton de Vigny est un Poète par excellence. Dans les trois textes dramatiques en question, les personnages éponymes sont inaptes à vivre

⁶⁰² Vigny A., « La dernière nuit de travail » in *Œuvres complètes*, T.I, éd. F. Germain, A. Jarry, coll. Pléiade, Paris : Gallimard, 1986, p. 759.

⁶⁰³ Notice d'*André del Sarto* in Vigny A., *Théâtre complet*, éd. S. Jeune, coll. Pléiade, Paris : Gallimard, 1990, pp. 874–875.

⁶⁰⁴ Dumas A., *Mes Mémoires (1851–1853)*, ch. CXCVIII-CC, cité d'après Dumas A., *Drames romantiques*, éd. C. Aziza, Paris : Omnibus, 2002, p. 1192.

selon les exigences de la société ; ils en souffrent et finissent par en mourir : d'ailleurs, si *Hernani* et *Ruy Blas* suggèrent à leur lecteur virtuel une catharsis « synthétique », les trois drames examinés dans ce chapitre se terminent par une catharsis « jouissive ». En outre, les monologues abondants des protagonistes, en plus de créer une sorte de point nodal d'identification, suscitent une forte pitié chez le lecteur virtuel⁶⁰⁵.

3.1. « Je ne suis point un gentilhomme » : *André del Sarto*⁶⁰⁶ de Musset

... Pourquoi fuyez-vous si vite ? La veuve d'André del Sarto peut épouser Cordiani⁶⁰⁷.

Après l'échec de *La Nuit vénitienne* en 1830, Alfred de Musset, poète jeune et ambitieux, renonce aux tréteaux, mais continue d'écrire pour le théâtre : or ce théâtre est destiné à se déployer sur la scène intime du lecteur, ce qui le rend extrêmement précieux pour nous. *André del Sarto* fait partie du « théâtre dans un fauteuil » : pour la première fois, le drame est publié en 1833 dans *La Revue des deux mondes* ; par la suite, il est repris dans *Un spectacle dans un fauteuil* (1834) et, quelques années plus tard, dans *Comédies et proverbes* (1840). Il en existe également une version abrégée, modifiée à la demande de la censure, et représentée à l'Odéon en 1851⁶⁰⁸ – nous y reviendrons brièvement le moment venu ; mais notre analyse se fonde sur la version de 1840, reprise dans la Pléiade par Simon Jeune.

Parmi les causes principales de l'échec de *La Nuit vénitienne*, on évoque le style inhabituel de Musset⁶⁰⁹, un style recherché et poétique, que l'on retrouve dans *André del Sarto*. De fait, si l'on compare le théâtre de Musset à celui de Hugo, on peut remarquer que si chez Hugo, au niveau de l'Imaginaire, le hors-scène est intimement lié à l'objectivité de l'espace scénique, chez Musset, les images se construisent, le plus fréquemment, sur le hors-scène « abstrait »,

⁶⁰⁵ Les lecteurs empiriques (critiques pour la plupart) que nous avons eu l'occasion d'interroger sur leur propre expérience de lecture des drames romantiques manifestent souvent une sorte de scepticisme bienveillant vis-à-vis de ce genre : les personnages sont angéliques, disent d'aucuns, l'intrigue est invraisemblable, confirment d'autres ; c'est de la littérature enfantine, lancent certains. À la lumière de ces opinions, on comprend mieux l'intérêt d'un lecteur virtuel atemporel et jouissif : lire un drame romantique du regard d'un lecteur contemporain serait le lire, en fait, d'un point de vue antagoniste à celui de l'auteur, donc du point de vue du lecteur récalcitrant.

⁶⁰⁶ Musset A. *Théâtre complet*, éd. S. Jeune, coll. Pléiade, Paris : Gallimard, 1990.

⁶⁰⁷ III, 2, p. 68.

⁶⁰⁸ Cf. *Les Deux « André del Sarto » d'Alfred de Musset* édités par Pierre Gastinel, Rouen : Journal de Rouen, 1933.

⁶⁰⁹ À propos du style de *La Nuit Vénitienne*, Simon Jeune fait remarquer que celui-ci est « d'une distinction si recherchée que le public, qui ne parvient pas à suivre, siffle cet émule méconnu » (*Théâtre complet, op.cit.*, p. XII).

c'est-à-dire sur le hors-scène que nous avons défini comme le lieu accueillant les images ne possédant pas de référent physique au sein du monde fictionnel. Le discours des personnages de Musset crée un réseau d'images particulièrement riche, dense et complexe, propre à un poème plutôt qu'à une pièce de théâtre (du moins dans le contexte de l'époque). Rappelons ici qu'au XIXe siècle, Musset n'est pas l'unique dramaturge à ne pas vouloir faire monter ses œuvres dramatiques. Villiers de l'Isle-Adam, auteur symboliste sur lequel nous nous pencherons plus loin, lorsqu'il écrit *Axël*, mentionne expressément que cette pièce n'est pas destinée à la mise en scène, mais à la lecture ; Maeterlinck, qui, par son œuvre théâtrale, remet largement en question la dramaturgie traditionnelle et essaie de transformer le théâtre en « un temple de Rêve », fait également preuve d'un certain mépris envers la scène de l'époque : dans l'une des préfaces, il note que l'Hamlet représenté sur scène, hanté par le spectre d'un acteur, ne sera (du moins pour lui) jamais aussi sublime que celui du livre. Et de fait, l'image scénique aux contours trop concrets, les acteurs en chair et en os, excessivement « présents » n'empêcheraient-ils pas la réception des images qui, de plus, ne pourraient jamais s'incarner dans la réalité ?

Imaginaire

L'espace scénique d'*André del Sarto* se révèle pourtant très simple à concevoir : les didascalies désignant les lieux de l'action sont d'une concision extrême. La première scène fait apparaître « [l]a maison d'André. Une cour, un jardin au fond »⁶¹⁰ ; la deuxième a lieu dans « un petit bois »⁶¹¹, etc. Sur ce fond sobre, le tissu de l'imaginaire poétique de la pièce, soit le hors-scène « abstrait » se forme autour du protagoniste féminin : autour de Lucrèce, femme du peintre et amante de Cordiani, meilleur ami d'André. Lucrèce, lorsqu'elle apparaît sur scène, parle et agit relativement peu⁶¹², mais leur passion pour elle transforme André et Cordiani, et cette puissance de transformation s'exprime surtout à travers l'usage des métaphores.

L'action de la pièce a lieu principalement la nuit ; les personnages évoquent, entre autres, « les allées sombres » entourant la maison d'André ; le génie du peintre est arrivé à son déclin : ses élèves méditent des projets de départ ; de plus, une ruine financière imminente le menace. Le monde fictionnel, déjà plongé dans un désordre relatif dès l'exposition, s'avère même en pleine décomposition. Or, la passion, au sein de ce désordre, se révèle être un élément créateur : la voix de Lucrèce « fait bouillonner [...] une vie nouvelle » à l'intérieur de Cordiani que celui-ci compare à « l'autel sublime » du bonheur⁶¹³ ; l'amour concentre le vécu éparpillé et sombre du personnage en une sorte de lumière rayonnante, donnant chair à son existence jusqu'alors fantomatique :

⁶¹⁰ *I*, I, p. 31.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 39.

⁶¹² Elle s'apparente, de ce point de vue, à la doña Sol de Hugo qui est également un personnage peu prolixe.

⁶¹³ *Ibid.*, I, 1, p. 33.

... Je pense [...] au monde, où j'ai erré vingt ans comme un spectre sans sépulture, à ces rues désertes où je me plongeais au sein des nuits [...] [T]out ce qui fermentait en moi s'est réuni en une seule pensée : l'aimer ! C'est ainsi que mille insectes épars dans la poussière viennent se réunir dans un rayon de soleil⁶¹⁴.

Lucrèce devient le « centre [des] cercles gigantesques de la pensée » de Cordiani ; elle assouvit sa « faim céleste »⁶¹⁵, figurant également une sorte d'image partout présente, fascinante, support de la pulsion scopique : « Elle se met au clavecin, elle chante, et moi, les lèvres entr'ouvertes, je regarde une longue larme tomber en silence sur ses bras nus »⁶¹⁶, dit Cordiani à Damien, son confrère et ami d'André ; plus loin, il lui avoue avoir taillé, au sein d'une chambre impénétrable au regard d'autrui, « dans le marbre le plus pur l'image adorée de ma maîtresse »⁶¹⁷.

Pour André, le rôle de Lucrèce est similaire : en sa présence, son être se transforme et devient meilleur. Lorsqu'il vient parler à Cordiani, après avoir appris la liaison de son ami avec Lucrèce, il lui reproche d'avoir tué « un autre André, jeune et heureux, insouciant comme le vent [...] l'ange d'André, l'âme de ce corps sans vie qui s'agite au milieu des hommes ». Lucrèce unit en elle l'art et le réel ; elle est, pour André, « l'image de la vie »⁶¹⁸ et « Galathée [qui] s'anim[e] sous [s]es mains »⁶¹⁹ ; juste avant de se suicider, le peintre évoque une scène du passé qui, bien qu'elle se résume en deux phrases, ouvre sur le sublime, voire sur l'absolu – auprès de Lucrèce, le temps se fige et devient éternité :

Je la tenais embrassée durant les longues nuits d'été, sur mon balcon gothique. Je voyais tomber en silence les étoiles des mondes détruits⁶²⁰.

Lucrèce se présente donc surtout en tant qu'être imaginaire et idéal ; la passion qu'elle inspire met en mouvement, à travers les cercles intimes des protagonistes, la dimension imaginaire du monde fictionnel. Cette dimension s'avère déconnectée de l'espace scénique, d'ailleurs, elle ne saurait être figurée dans cet espace. L'action physique, dans la pièce en question, semble donc, à maintes reprises, laisser sa place au profit de l'action « métaphysique », tout à fait comme dans *Antony* et dans *Chatterton*⁶²¹.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁶¹⁵ *Idem.*

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁶¹⁷ *Ibid.*, pp. 35–36.

⁶¹⁸ III, 1, p. 62.

⁶¹⁹ III, 2, p. 66.

⁶²⁰ *Idem.* Selon Georges Poulet, le moment d'amour chez Musset est toujours un « [m]oment éternel [...] Il est un présent qui oublie le temps et qui en suspend le cours » (*Études sur le temps humain. La Distance intérieure*, Paris : Plon, 1952, p. 235).

⁶²¹ De ce point de vue, Hugo réussit à équilibrer les deux et à les relier de manière convaincante ; les scènes que nous avons examinées en témoignent.

Néanmoins, pour ce qui est de l'espace scénique, c'est l'imaginaire du sang et des blessures qui y revêt une importance non négligeable : traversant la pièce, il est lié aux bifurcations qui s'inscrivent au sein des scènes ; de la sorte, le surgissement de l'image se hausse au statut d'événement poétique. Or, de par son intrigue, *André del Sarto* ressemble à une tragédie : le texte est exempt de renversements dramatiques contrastés ; le lecteur virtuel qu'il postule entame, dès la première scène, une descente lente dans les profondeurs d'un gouffre ayant pour le fond la mort volontaire du personnage éponyme.

La Fatalité anéantit littéralement le peintre. D'abord, l'adultère et la trahison pénètrent sa demeure par trois coups successifs, jusqu'à ce que le déshonneur d'André devienne public. La toute première image que le texte met en place est celle de Cordiani qui descend, la nuit, de la fenêtre de Lucrèce. Il blesse, du poignard, Grémio, serviteur fidèle d'André ; et même si Damien, qui se soucie de la réputation de ses deux bons amis, vient aussitôt pour persuader Grémio que celui-ci n'aurait pu rien voir, le serviteur ne cesse de répéter obstinément : « je l'ai vu »⁶²² ; à force d'être évoquée de la sorte, l'image devient obsédante. Qui plus est, elle se réaffirme au fil de l'action, en devenant de plus en plus cruelle. Dans la dernière scène du premier acte, l'espace scénique représente la chambre de Lucrèce : le jardin est occulté par un rideau ; « [o]n entend un cri étouffé dans le jardin, et des pas précipités » ; Cordiani entre dans la chambre « dans le plus grand désordre », peu de temps après, un domestique arrive pour apprendre aux personnages que Grémio vient d'être assassiné⁶²³. À ce point, André préfère toujours croire que son ami est innocent : pourtant, il comprend que celui-ci l'a trahi lorsqu'il s'aperçoit que sa propre main est « pleine de sang »⁶²⁴ et qu'il se rend compte qu'il n'a touché que la main de Cordiani. Celui-ci pénètre bientôt sa demeure à une troisième reprise, malgré le fait qu'André lui ait ordonné de partir ; cette fois-ci, le déshonneur du peintre devient public, car l'effraction se fait pendant le dîner auquel d'autres personnages sont invités (II, 2), et donne ainsi lieu à un duel (II, 3) où André blesse grièvement son meilleur ami : lorsqu'au début du dernier acte, le peintre vient chercher Lucrèce, il est hanté par l'image de Cordiani « tout couvert de son sang », et son ami Lionel essaie de le persuader, de même que Damien persuadait Grémio, qu'il s'agit du fruit de son imagination⁶²⁵.

L'effraction première qui se laisse deviner de l'extérieur se mue en effraction au sein de l'espace intime, l'ouvrant au public ; la blessure invisible de Grémio se transforme d'abord en une main ensanglantée et ensuite en un corps

⁶²² I, 2, pp. 32–33. Cf. : « je l'ai vu descendre », « je l'ai vu comme je vous vois », « je l'ai vu, en vérité de Dieu, je l'ai vu », « je l'ai vu, mon Dieu ; sur ma tête, sur celle de mon père, je l'ai vu ; vu, bien vu ».

⁶²³ I, 3, p. 44.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 45. L'image de la main ensanglantée se démultiplie également : cf. « ma main est pleine de sang. D'où me vient ce sang ? » ; « D'où me vient ce sang ? ma main en est couverte... » ; « André, *regardant sa main* : Pleine de sang ! ... »

⁶²⁵ III, 1, p. 61. Cf. « ... j'ai cru voir passer dans la chambre basse Cordiani, tout couvert de son sang, appuyé sur le bras de Lucrèce ! [...] Tout couvert de son sang. »

couvert de sang ; les images sont soutenues par la répétition discursive : la violence s'amplifie ainsi *via* le Symbolique et l'Imaginaire. Une brèche à peine perceptible dans le réseau constitutif du monde fictionnel s'élargit au fil de l'action pour engloutir à la fin le personnage éponyme. La blessure qu'André donne à Cordiani s'avère d'ailleurs fatale, mais non pas pour son adversaire : l'épée tranche les liens qui unissent le peintre au monde, c'est-à-dire à d'autres cercles intimes ; d'un seul coup, André perd Lucrèce et son meilleur ami ; de plus, le duel coïncide avec l'enterrement de Grémio. Resté seul, André regarde sa maison déserte et jure de ne pas y retourner : « si ces deux chambres-là doivent être vides cette nuit, la mienne le sera aussi »⁶²⁶.

La Fatalité continue pourtant à lui porter de nouvelles blessures : les créanciers viennent pour lui demander compte de l'argent qui lui a été confié par le roi de France ; il leur propose alors d'emporter quelques-unes de ses peintures, dont *La Charité*⁶²⁷, tableau qui n'a pas eu « de modèle » et qui était apparu à del Sarto « dans un songe, par une triste nuit »⁶²⁸. Ainsi, le cercle intime du personnage se trouve dépouillé à tous les niveaux ; il n'est plus aucunement lié au monde fictionnel : d'un coup, le peintre perd l'amour, l'amitié et l'art. Lorsqu'il comprend, dans une sorte de délire prémonitoire, que Lucrèce est partie pour toujours avec Cordiani, ce qui lui enlève tout espoir, il ne lui reste qu'à se tuer :

Lionel, Lionel, mon heure est venue [...] C'est singulier, je n'ai jamais éprouvé cela. Il m'a semblé qu'un coup me frappait. *Tout se détache de moi*. Il m'a semblé que Lucrèce partait. [...] Oui, je suis sûr que Lucrèce part sans me répondre. [...] J'en suis sûr ; je viens de la voir...⁶²⁹

Homme faible

La problématique de l'identité est traitée dans cette œuvre de manière délicate, restant toujours à l'ombre de l'intrigue d'amour. Néanmoins, dans son dernier dialogue avec Lionel, André del Sarto formule clairement la raison principale pour laquelle il a échoué dans la vie (et pour laquelle, en conséquence, il est amené à se tuer). Le peintre était né pour mener une vie calme ; il n'est pas assez habile pour parer les coups de la fatalité :

J'étais né pour vivre tranquille, vois-tu ? je ne sais point être malheureux [...] Je supplie, Lionel, lorsque je devrais punir. [...] Je suis un homme sans caractère, vois-tu ? j'étais né pour vivre tranquille. [...] Il faut me pardonner d'être un lâche. [...] Je ne suis point un gentilhomme ; le sang qui coule dans mes veines n'est pas un noble sang⁶³⁰.

⁶²⁶ II, 3, p. 57.

⁶²⁷ Ce tableau, peint par le prototype réel du personnage, est exposé au Louvre.

⁶²⁸ III, 2, p. 64.

⁶²⁹ III, 2, p. 66, n.s.

⁶³⁰ III, 2, p. 65.

Notons sur ce point qu'Antony et Chatterton, à leur propre manière, ne savent pas non plus « être malheureux » en évitant d'agir au sein de leurs mondes fictionnels : Antony se laisse aller au hasard sans vouloir choisir un chemin en particulier (du moins selon ses propres discours) ; Chatterton éprouve des tourments inimaginables chaque fois qu'il est obligé de descendre de sa chambre solitaire au sein de la société⁶³¹. Vigny semble en dévoiler la cause dans la préface à sa pièce : le poète est un être à sensibilité extrêmement aiguisée ; « ce qui ne fait qu'effleurer les autres, le blesse jusqu'au sang » ; il faut donc trouver pour lui « une vie assurée, car à lui seul il ne saura trouver que la mort »⁶³². Cette sensibilité qui est condition indispensable de la création artistique joue pourtant de mauvais tours lorsque le poète se heurte à la vie réelle ou, pire encore, lorsque la vie réelle se met elle-même face à lui : de là vient, entre autres, une sorte de passivité et d'indécision propre au sujet romantique.

C'est pour cela qu'André del Sarto évite, jusqu'au dernier instant, d'entreprendre des actions décisives envers son rival. Ayant compris que c'est Cordiani qui a assassiné Grémio et que son ami est l'amant de Lucrece, le peintre lui propose d'abord simplement de partir : André souligne qu'il aurait dû tuer Cordiani « si le déshonneur était public »⁶³³, mais espère en même temps que l'oubli va tout réparer et qu'il pourra refaire sa vie avec Lucrece à partir de zéro. Ce n'est que quand les autres personnages apprennent l'adultère qu'il convoque Cordiani en duel, car les lois de l'honneur, auxquelles André doit obéir, l'exigent. Il essaie donc de revêtir le masque d'un homme fort qui lui est imposé ; il essaie de « rentrer dans le système », sinon de mettre ce dernier à son service, mais après avoir blessé son ami, le peintre constate avec amertume :

... Il n'y a point d'offensé, il n'y a qu'un malheureux. Je me soucie bien de vos lois d'honneur ! Cela me console bien que vous ayez inventé cela pour ceux qui se trouvent dans ma position ! que vous l'ayez réglé comme une cérémonie !⁶³⁴...

De même, André fait remarquer à Lionel, lors de leur dernier entretien, qu'il s'est conduit comme son ami l'a voulu, mais que la vengeance ne lui a apporté que le malheur⁶³⁵. Le personnage se retrouve enfermé dans un cercle vicieux : le duel lui fait comprendre qu'il ne pourra jamais *être* un homme courageux, ce

⁶³¹ En anticipant, notons que chez Maeterlinck, agir, c'est aussi mourir un peu (mais cela peut également être la formule d'un monde tragique : ainsi les personnages de Racine qui évitent l'action, car l'action amène nécessairement la mort). Les mondes possibles maeterlinckiens sont particulièrement fatalistes : les événements y sont envisagés comme un phénomène extérieur aux personnages ; il y a des personnages qui attirent les événements, il y en a d'autres que les événements semblent éviter ; et, d'ailleurs, lorsqu'un personnage se met à désirer que des événements commencent à se produire, cela peut avoir des conséquences véritablement néfastes. Cf. sur ce point en particulier notre analyse d'*Alladine et Palomides* (V.2.1).

⁶³² « La dernière nuit de travail », *op.cit.*, p. 753.

⁶³³ II, 1, p. 48.

⁶³⁴ II, 3, p. 58.

⁶³⁵ III, 2, p. 65.

masque contredisant son essence ; or, pour garder Lucrèce, « le seul lien qui [l]’unisse à la vie »⁶³⁶, le courage est nécessaire. La contradiction n’a pas de résolution possible : André ne peut ni vivre tel qu’il est ni se forger de masque protecteur ; l’unique issue qui lui reste est donc la mort volontaire. Le poison acheté la nuit du duel et que le peintre verse dans une coupe « de joyeux repas » est d’ailleurs caractérisé en tant que « cordial puissant » qui guérit, selon André, tous les maux imaginables⁶³⁷.

Le conflit intime d’André del Sarto se laisse mieux comprendre à travers la notion d’ « habitude », prise dans l’acception de Bachelard. Souvenons-nous que selon Bachelard, le temps se compose des instants discontinus que le néant sépare ; l’ensemble des instants constitue le temps absolu, mais l’homme en est séparé par sa conscience. Dans la première partie de cette étude⁶³⁸, nous avons postulé qu’il était possible de comparer, avec une certaine réserve, le temps absolu de Bachelard au Réel lacanien, et donc considérer les instants en tant qu’entités auxquelles la conscience humaine attribue les dimensions imaginaire et symbolique faisant écran à l’absolu, soit en tant qu’événements.

Toujours selon Bachelard, l’essence d’un être humain est formée par l’habitude, c’est-à-dire par des instants qui se répètent au présent (le passé fantomatique et l’avenir illusoire sont respectivement des instants que l’homme a abandonnés ou ceux qu’il n’a pas encore recueillis). Dans cette optique, nous pouvons rapprocher l’identité de l’habitude bachelardienne : l’*ipse* serait alors composé d’instants plus ou moins uniques qui se répètent au sein de l’espace intime d’une personne ; tandis que l’*idem* comprendrait des instants « partagés » qui se répètent au sein d’une communauté. Bachelard souligne également que l’habitude s’offre difficilement à la transformation : pour qu’une nouvelle habitude soit utile, il faut que les nouveaux instants soient cohérents par rapport aux instants passés ; sinon, la fusion ne se fait pas⁶³⁹. Dans le drame de Musset, l’extérieur impose à André un changement trop radical de son ipséité au profit de la mêmété : la fusion est alors impossible, puisque la nature de l’homme qu’André devrait devenir ne coïncide nullement avec sa nature présente⁶⁴⁰ ; or, la nécessité même de changement crée un conflit intérieur impossible à résoudre. L’habitude ancienne, remise en question, laisse apparaître, derrière elle, le néant : André del Sarto ne peut pas continuer à vivre tel qu’il est, ce qui l’amène à se tuer.

⁶³⁶ II, 1, p. 49.

⁶³⁷ III, 3, p. 69.

⁶³⁸ Voir *supra*, p. 46.

⁶³⁹ Voir sur ce sujet *L’Intuition de l’instant*, *op.cit.*, pp. 79–80.

⁶⁴⁰ Et c’est pour cela également que nous préférons utiliser la notion de masque pour la désigner : tout comme un masque, l’identité nouvelle peut coller à l’identité ancienne, mais ne fusionne pas pour autant avec elle (ou rarement).

Court-circuit temporel

Pour le lecteur virtuel, l'auteur d'*André del Sarto* prévoit donc un mouvement cathartique où l'espoir n'est pas quasiment de mise ; au niveau de l'intrigue aussi bien qu'au niveau de l'Imaginaire, tout s'achemine vers une fin tragique. L'inquiétude augmente sans cesse tandis que l'espoir s'efface inéluctablement ; et l'on ne peut que s'apitoyer sur le personnage éponyme dont la situation devient de plus en plus terrifiante. La situation d'André a l'air d'autant plus désastreux que Cordiani, à la fois son rival et son meilleur ami, n'est pas un traître à proprement parler : dans l'exposition, il est présenté comme un amant fervent et sincère qui est lui-même la victime de sa passion contre laquelle il ne peut rien ; il accorde même à André le droit de le tuer⁶⁴¹ dont le peintre ne se sert pas pour les raisons évoquées. Chez le lecteur virtuel, le caractère de Cordiani engendre une sorte d'écartèlement conflictuel par l'identification « positive » à deux personnages rivaux, et exclut la possibilité de satisfaction par la mort de Cordiani (et donc celle d'une catharsis « plaisante »). Dans la version remaniée de l'œuvre, montée à l'Odéon en 1851, André, au dénouement, apprenait pourtant la mort de Cordiani par la bouche de Lucrèce repentante. Le « traître » était ainsi puni et le dénouement devenait celui d'un mélodrame ; or les critiques ne l'ont pas apprécié : Théophile Gautier note que ce dénouement retravaillé « détruisait tout le sens de la pièce »⁶⁴². En effet, la mort de Cordiani va à rebours du mouvement général de l'intrigue ; en outre, il faut que le traître mérite sa mort pour qu'un lecteur ou un spectateur puissent en être satisfaits⁶⁴³.

Contrairement aux autres morts volontaires de notre corpus, le suicide d'André del Sarto n'évacue pas définitivement l'inquiétude ni la pitié, mais les augmente au contraire significativement. Notamment, la scène à la fin de laquelle le peintre s'empoisonne n'est pas la dernière scène du drame ; par la suite, l'action est transportée dans un autre cadre spatial, sur une colline où l'on voit Lucrèce et Cordiani. Les amants sont en fuite ; et des pressentiments funestes s'emparent de Lucrèce.

Cela dit, juste avant de vider la coupe empoisonnée, André envoie l'un de ses serviteurs à la poursuite des amants :

Tu lanceras ton cheval au galop. [...] Tu les rejoindras dans la plaine ; tu les aborderas, Mathurin, et tu leur diras : Pourquoi fuyez-vous si vite ? La veuve d'André del Sarto peut épouser Cordiani⁶⁴⁴.

⁶⁴¹ Voir II, 1, p. 47.

⁶⁴² Gautier Th., *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris : Maigning, Blanchard et Cie, 1859, t. VI, p. 21.

⁶⁴³ Souvenons-nous que dans *Marianne*, d'Anicet-Bourgeois, on retrouve la même situation : la « traîtresse » prétendue ressemble plutôt à une victime, ce qui la transforme en bouc émissaire de manière trop évidente et met en question la satisfaction que le lecteur virtuel devrait éprouver lorsqu'elle se suicide.

⁶⁴⁴ III, 2, p. 68.

La toile tombe sur ces deux phrases que Mathurin transmet fidèlement aux amants. On peut imaginer qu'ils sont terrorisés en entendant les dernières paroles d'un mort qui arrête leur fuite en leur accordant son pardon (leur acte est ainsi rendu inutile et donc encore plus honteux qu'il ne l'était). Pour le lecteur virtuel, l'effet est d'autant plus puissant qu'il les a entendues lui-même prononcer par André ; la dernière scène l'entraîne alors dans une sorte de court-circuit temporel : ces paroles sont terribles quand il les entend pour la première fois, car elles traduisent la mort *certaine* du peintre, anéantissant les restes d'espoir, ce qui n'est possible que grâce au caractère volontaire de cette mort ; elles sont plus terribles encore lorsqu'il les entend énoncer par Mathurin, car elles ravivent, dans sa mémoire, à la fois André vivant et André déjà mort⁶⁴⁵. Le lecteur virtuel, s'identifiant aux amants, ne peut que craindre pour ces derniers ; et, en conséquence, plus grande est la crainte, plus puissante s'avère la pitié.

De plus, dans la dernière scène, le lecteur virtuel se « libère » de son identification au personnage éponyme : il est donc rappelé à sa qualité d'« observateur ». Notons que l'identification à un protagoniste romantique se révèle profonde : y concourent, dans le cas présent, la fréquence des monologues ainsi que l'absence d'un personnage-narrateur, garant de l'ordre au sein du monde fictionnel, tel que nous l'avons repéré dans plusieurs mélodrames. Au sein de notre corpus « romantique », il n'y a que *Chatterton* qui mette en scène un personnage-narrateur, à savoir le Quaker ; mais toujours est-il que ce personnage n'est pas suffisamment « neutre », sa sympathie appartient clairement aux protagonistes et non pas au cercle social qui s'oppose à eux. Dans *André del Sarto*, la voix « objective » est quasiment absente. Cela assure, pendant la lecture, une immersion profonde au sein de la fiction et donc, aimerions-nous postuler, une catharsis plus « aiguë » : de plus, si dans le mélodrame, il n'est pas rare que le dénouement comporte une « morale cachée », et ce souvent grâce à la réaction du personnage-narrateur qui peut envisager les événements de manière plus ou moins objective, le drame romantique l'évite. Seule la pitié ramène le lecteur virtuel, dans ce cas, à sa position du spectateur extérieur ; et la pitié, quant à elle, exclut peu ou prou l'objectivité.

Le suicide d'André est donc l'élément constitutif de la scène finale, assurant au lecteur virtuel une catharsis « jouissive », renforcée par la communication de la dernière volonté du peintre aux amants. Le monde possible, quant à lui, est déformé par la mort volontaire qui est, d'un côté, causée par la Fatalité, et de l'autre, par le refus du personnage éponyme de changer l'habitude constitutive de son identité – de revêtir, métaphoriquement, le masque d'un homme fort.

Nous pouvons constater, en outre, qu'en plus des scènes « dramatiques », c'est-à-dire des scènes liées à l'évolution de l'intrigue et soutenues par l'Imaginaire, on retrouve dans *André del Sarto* des images poétiques qui peuvent faire scène indépendamment de la façon dont le cadre scénique est aména-

⁶⁴⁵ En confirmant indirectement ce que fait remarquer Poulet à propos de la temporalité mussetienne en général : chez Musset, « avoir été, c'est être. Non être actuellement, mais être antérieurement et éternellement » (*op.cit.*, p. 248).

gé. Le style « trop recherché » que l'on a reproché à Musset de son vivant rend son texte plus fascinant : l'abstrait et le concret, l'action scénique et l'action imaginaire coexistent chez lui en se complétant. D'ailleurs, même si *Antony* de Dumas, sur lequel nous allons nous pencher par la suite, se sert d'un langage moins élaboré ou moins affecté, se rapprochant de celui de mélodrame, il s'agit également d'un drame de la pensée plutôt que d'un drame de l'action : de fait, ses personnages habitent non pas le présent de l'action, mais le passé et l'avenir qui s'avèrent être tout aussi insoutenables.

3.2. « Ni vivre ni mourir enfin ! » : *Antony*⁶⁴⁶ de Dumas

Malheur, malheur à moi que le ciel en ce monde
A jeté comme un hôte à ses lois étranger⁶⁴⁷ !

Antony d'Alexandre Dumas fut, en son temps, un succès incontestable. Néanmoins, de nombreuses critiques furent profondément outrés par l'immoralité prétendue de ce drame. L'outrance s'explique facilement si l'on jette un coup d'œil sur le processus d'identification que le texte suggère : le lecteur (ou le spectateur) virtuel, en suivant l'intrigue, est amené à s'identifier et donc à sympathiser avec, sinon à compatir aux malheurs du couple amoureux ; or ce couple est adultère ; pire encore, le lecteur virtuel ne peut qu'aspirer à cette union qui sacrifie le bonheur de la famille d'Adèle : son mari et sa fille sont des êtres innocents et, d'ailleurs, à ce que l'on peut déduire du texte, le mari d'Adèle, personnage qui ne se manifeste dans l'espace scénique qu'au dénouement, n'est pas un tyran, mais un homme franc et loyal – tout cela indépendamment du fait que l'adultère, dans les années 1830, est considéré quasiment comme un crime. Dans le contexte de l'époque, *Antony* se révèle donc effectivement comme une pièce immorale : se cachant derrière des codes spatio-temporels de mélodrame⁶⁴⁸, elle les ébranle et présente, de façon insidieuse, la liaison adultère comme une liaison que le récepteur doit désirer. Les censeurs avaient bel et bien une raison pour blâmer l'auteur du drame.

Or celui-ci, dans *Mes Mémoires*, s'indigne pourtant de tels reproches qu'il considère comme injustes. « Antony [...] tue sa maîtresse pour sauver l'honneur de la femme et s'en va mourir sur un échafaud, ou tout au moins traîner le boulet au bagne », note-t-il et demande si l'on connaît beaucoup de jeunes gens qui sont capables d'agir de la sorte. Aussi fait-il très justement remarquer que c'est le manque de distance temporelle qui provoque les réactions immodérées : « ... chacun se reconnaît comme dans un miroir, et grimace alors au lieu de rire, attaque au lieu d'approuver, gronde au lieu d'applaudir », tandis que personne

⁶⁴⁶ Dumas A., *Antony*, éd. P.-L. Rey, coll. Folio théâtre, Paris : Gallimard, 2002. Le texte repris est celui de la première édition d'*Antony* (1831).

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁴⁸ Pierre-Louis Rey, dans sa préface à la pièce, fait remarquer que l'on n'a pas manqué de ranger *Antony* « aux frontières du mélodrame » (*Antony*, op. cit., p. 21).

ne dit rien sur l'immoralité d'Œdipe⁶⁴⁹. L'analyse du dossier de presse qui porte sur le premier spectacle et sur les reprises ultérieures d'*Antony*, présenté par Claude Aziza dans les *Drames romantiques* de Dumas, démontre effectivement que, si le soir de la première le public s'exalte, les mises en scène de la fin du siècle ou bien encore les rares reprises de la pièce du siècle dernier laissent la salle plus ou moins indifférente. Ainsi, Jules Claretie écrit à propos d'une reprise d'*Antony* en 1912 :

Aujourd'hui Antony, menacé de perdre Adèle, ne dirait plus : « Malédiction ! Tu es folle ! Satan en rirait ! » Il dirait simplement : « Au fait, chère amie, si vous divorciez !⁶⁵⁰ »

On peut supposer qu'un Antony d'aujourd'hui dirait de même, bien que dans un langage moins soutenu. En même temps, pour le lecteur virtuel qui est, rappelons-le, une entité à la fois achronique et transhistorique, l'intrigue est toujours poignante : sa lecture s'appuie, d'une part, sur les cadres de référence suggérés par le texte, et, de l'autre, sur les cadres de référence universels. Rappelons que le lecteur virtuel n'éprouve pas de réticence aux endroits de texte où les lois du monde fictionnel contredisent sa propre expérience, tout en créant des invraisemblances, car il n'a pas d'expérience à proprement parler. Ce concept permet en même temps de mieux comprendre certains phénomènes liés à la réception « réelle » : une réaction vive et récalcitrante vis-à-vis de l'œuvre, chez un lecteur empirique, peut s'expliquer, entre autres, par le fait qu'il refuse le « cheminement » du lecteur virtuel qui lui est suggéré par l'auteur, ce qui semble être le cas des critiques d'*Antony*.

Drame de l'incertitude

La morale de l'époque est d'ailleurs bel et bien inscrite au sein de la pièce à travers la présence manifeste du cercle social dans le drame (voir surtout l'acte IV) ainsi qu'à travers le comportement des protagonistes qui, même s'ils sont emportés par la passion, se soucient toujours du « qu'en dira-t-on ? » mondain. De ce point de vue, *Antony* est avant tout un drame de l'incertitude : les protagonistes, qu'ils soliloquent ou dialoguent, passent leur temps à hésiter. Adèle se demande si elle doit rester une femme fidèle (exigence morale du cercle social) ou bien céder à sa passion ; chez elle, un combat entre l'ipséité et la mêmeté s'engage donc. Quitte à faire l'économie de tous les passages témoignant de son incertitude, nous nous contenterons de souligner que cette dernière atteint son comble au dernier acte avant de trouver sa résolution dans la mort : le retour du mari d'Adèle, les coups que l'on entend dans le hors-scène ne laissent aux amants plus de temps d'hésiter. Par ailleurs, bien que ce soit Antony qui tue Adèle, la mort de la protagoniste n'en perd pas pour autant son caractère volon-

⁶⁴⁹ Dumas A., *Mes Mémoires (1851–1853)*, ch. CXCVIII-CC, cité d'après Dumas A., *Drames romantiques*, éd. C. Aziza, Paris : Omnibus, 2002, pp. 1193–96.

⁶⁵⁰ « Dossier de presse » in Dumas A., *Drames romantiques*, *op.cit.*, p. 1214.

taire : il s'agit, manifestement, d'une invitation au suicide qui se réalise. De même, nous pouvons considérer l'acte meurtrier d'Antony relevant d'un comportement à la fois suicidaire et sacrificiel : d'un coup de poignard, il sacrifie son amour et sa vie pour sauver Adèle du déshonneur. Ce coup de poignard final, suivi du « Elle me résistait : je l'ai assassinée ! »⁶⁵¹, est d'ailleurs l'un des rares événements de la pièce qui s'inscrivent dans le paradigme de l'action consciente, échappant à celui de l'indécision et du hasard.

L'incertitude et le trouble d'Adèle dépendent directement de la morale en vigueur au sein du cercle social⁶⁵² ; quant à l'incertitude d'Antony, elle est liée à la bâtardise (donc également aux convenances sociales), mais aussi au comportement hésitant d'Adèle qui fait basculer le protagoniste aux confins de la mort. Ainsi, lorsqu'Adèle s'enfuit aussitôt après avoir confirmé à Antony qu'elle l'aime toujours (II, 6), Antony est jeté dans un trouble existentiel violent qui s'exprime de la façon la plus claire dans son monologue du troisième acte⁶⁵³. En attendant qu'Adèle arrive dans l'auberge, la pensée du personnage est écartelée entre deux idées entre lesquelles il ne parvient pas à choisir : celle du meurtre et celle du suicide. D'abord, Antony regrette de ne pas avoir étouffé Adèle « afin qu'elle ne fût pas à un autre », puis pense à se tuer (« il ne faudrait, pour sortir de l'enfer de cette vie, que la résolution d'un moment... »), ensuite, le rythme s'accélère :

... qu'elle souffre et pleure comme j'ai pleuré et souffert !... Elle, pleurer !... [...] Oh ! si elle pleure, que ce soit ma mort du moins... [...] Oui, mais aux larmes succéderont la tristesse, la mélancolie, l'indifférence... [...] Enfin, elle sera heureuse... Mais pas seule ! [...] Ah ! qu'il ne la revoie jamais !...

Le bruit de la voiture d'Adèle arrête le monologue qui, semble-t-il, aurait pu tourner en rond à l'infini : le trouble vient du fait que le personnage se trouve piégé dans un cercle vicieux généré par la passion. Antony veut tuer Adèle pour qu'elle ne soit pas à un autre, mais ne peut pas la tuer puisqu'il l'aime ; il ne peut pas non plus se tuer, car alors Adèle sera heureuse avec son mari. Ce conflit semble être résolu à la fin de l'acte, lorsqu'Antony entraîne Adèle hors scène pour s'emparer d'elle et que celle-ci ne lui résiste pas ; pourtant, il renaît,

⁶⁵¹ Dumas, dans *Mes Mémoires*, ne manque pas de souligner, à maintes reprises, l'importance de la dernière réplique d'Antony qui donne, selon lui, tout son sens à la pièce. (De fait, il s'agit ici du même schéma que dans *Le Suicide...* de Pixérécourt où le meurtre prétendu fait écran à la mort volontaire, sauvant le suicidaire du déshonneur.) Dumas raconte une anecdote sur cette réplique : à la fin de l'une des représentations d'Antony, le régisseur fait tomber la toile juste après le coup de poignard ; le public commence alors à réclamer, à voix haute, « le dénouement ». Comme Bocage se retire dans sa loge et refuse de revenir sur scène, c'est Dorval qui se lève, s'avance jusqu'à la rampe et dit : – Messieurs, je lui résistais, il m'a assassinée !, puis sort de la scène, « suivie par un tonnerre d'applaudissements ». (*Mes Mémoires, op.cit.*, pp. 1191–92).

⁶⁵² Cf. « ... voilà cette société juste qui punit en nous une faute que ni l'un ni l'autre de nous n'a commise... » (III, 6, pp. 108–109)

⁶⁵³ III, 3, pp. 102–104.

de manière plus aiguë, aux actes suivants lorsque le couple amoureux s'affronte au cercle social. Quant au cercle vicieux d'Adèle, il se dessine clairement, comme nous venons de le noter, dans la scène ultime⁶⁵⁴ : Antony propose à son amante de fuir ensemble, ce qui serait effectivement la seule issue « positive » possible, mais Adèle le refuse, car sa fille en serait déshonorée. Antony lui propose d'amener sa fille avec eux, mais Adèle ne veut pas payer l'amour de son mari par « honte, malheur et abandon ». Antony lui suggère alors de mourir ensemble, mais le double suicide des amants déshonorerait également la fille d'Adèle. Sur ce point, la discussion aboutit à un paradoxe logique qu'Antony formule comme suit :

Oh ! Nous sommes donc maudits ? Ni vivre ni mourir enfin !

L'« aporie » dépend directement des normes sociales : la passion adultère, qu'elle se résolve dans la fuite ou dans la mort volontaire, jette une ombre sur la famille d'Adèle, en même temps, les amants ne tolèrent pas l'idée même de la séparation physique⁶⁵⁵. Or c'est surtout l'indécision des protagonistes qui alimente cet état intermédiaire entre la vie et la mort : il suffit de faire son choix et de commencer à agir pour relever le paradoxe. Antony semble d'ailleurs le comprendre :

Avoir commis, pour te posséder, rapt, violence et adultère, et, pour te conserver, hésiter devant un nouveau crime ?... [...] (*La prenant dans ses bras.*) Il faut que tu vives pour moi... Je t'emporte...

Or le mari d'Adèle revient en empêchant la fuite ; et comme Antony ne veut pas partir en laissant Adèle seule avec cet « autre », il lui propose de la tuer. Adèle y consent. D'ailleurs, son indécision habituelle disparaît sur ce point ; Antony lui demande quatre fois si elle est certaine de vouloir mourir, et chaque fois, Adèle acquiesce : « tue-moi, par pitié ! », « je la [la mort] demanderais à genoux », « je le [l'assassin] bénirais », « je la demande, je la veux, je l'implore ! ». Antony trouve donc une solution efficace pour résoudre le conflit intérieur du couple : et, d'ailleurs, si la phrase finale de la pièce avait un effet tellement bouleversant sur le public de l'époque, n'est-ce pas parce qu'elle était elle-même paradoxale, vraie et fausse à la fois ? « Elle me résistait, je l'ai assassinée », dit Antony au mari d'Adèle : d'une part, cette phrase fait écran à l'invitation au suicide qui vient d'être accomplie selon un consentement mutuel ; de l'autre, Adèle résistait effectivement à son amant, et le désir de l'assassiner pour qu'elle ne fût pas à son mari était d'entrée de jeu présent dans son

⁶⁵⁴ V, 3, pp. 142–153.

⁶⁵⁵ Les amants qui ne peuvent pas être ensemble à causes des circonstances extérieures défavorables ont tendance à tomber dans ce piège depuis la nuit des temps ; quoique les amants de la tragédie classique, par exemple, n'envisagent pas, pour des raisons évidentes, le double suicide pour y remédier.

âme déchirée par le doute. En quelque sorte, le suicide final, acte concret, qui revêt, exceptionnellement, une autre forme que celle du coup qu'on se porte à soi-même, permet de réunir deux versions du monde fictionnel et de briser le cercle vicieux dans lequel les protagonistes hésitants ont été enfermés.

Drame sans présent

Un autre trait distinctif d'*Antony* est le surgissement de la thématique du hasard que l'on ne rencontre pas dans les autres drames romantiques de notre corpus. Sur ce plan, le personnage éponyme abrite également des contradictions qui ne peuvent s'expliquer que par sa nature passionnée. D'abord, il proclame que « le hasard semble, jusqu'à présent, avoir seul régi ma destinée » ; la rencontre avec Adèle et l'accident de voiture, qui a offert à Antony la chance de rester dans sa demeure, sont également, selon lui, dus au hasard, tout comme son amour pour Adèle. L'évocation du hasard lui permet, par ailleurs, de reconfigurer le passé, en créant une version du monde « négative » :

...Eh bien, cet ami pouvait ne point passer, ou mon cheval prendre une autre allée [...] les événements qui depuis trois ans ont tourmenté ma vie faisaient place à d'autres [...] dans ce moment, ne m'ayant jamais connu, vous ne seriez pas obligée d'avoir pour moi un seul sentiment, celui de la reconnaissance⁶⁵⁶.

En même temps, le hasard se présente sous le masque de la Fatalité impitoyable :

...le hasard, avant ma naissance, avant que je pusse rien ou contre moi, avait détruit la possibilité [d'avoir un rang]⁶⁵⁷...

Néanmoins, Antony proclame par la suite, en confirmant son individualité et sa capacité d'agir : « [n]'ayant point un monde à moi, j'ai été obligé de m'en créer un⁶⁵⁸ » ; or, dans la scène suivante, il revient sur la même question en disant qu'il n'aime pas d'avoir des projets arrêtés : « j'aime trop, quand cela m'est possible, charger le hasard du soin de penser pour moi ; une futilité me décide, un caprice me conduit... »⁶⁵⁹. Toutefois, force est de constater qu'Antony réussit brillamment son projet de s'emparer d'Adèle : blessé, il déchire son appareil médical afin de pouvoir rester plus longtemps chez elle (I, 6) ; il la guette à l'auberge afin de l'arrêter lorsqu'elle veut rentrer chez son mari (III) ; enfin, il revient chez elle pour l'avertir du retour de son mari et pour lui proposer de partir ensemble (V, 1) – sans jamais entendre Adèle qui le supplie de s'éloigner d'elle. Antony se révèle ainsi traître, mais il est traître sans le vouloir : au milieu de toutes les contradictions manifestes qui le traversent, il n'est guidé que par la

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁶⁵⁸ *Idem.*

⁶⁵⁹ II, 4, p. 76.

passion qui l'anime ; à l'inverse, par exemple, de don Salluste, il ne forge pas de projets ; s'il agit, c'est sous l'influence d'une émotion violente. Comme l'avoue Dumas lui-même, « *Antony* est une scène d'amour, de jalousie, de colère en cinq actes »⁶⁶⁰ : à l'inverse des personnages qui font partie du cercle social, les protagonistes sont loin d'être raisonnables.

Toutefois, souvenons-nous que si la passion peut éventuellement inciter Antony à agir, d'habitude, elle le livre en proie aux hésitations ; il en vaut de même pour Adèle. Partant, nous pouvons repérer un autre point caractéristique de ce drame : les discours des personnages se rapportent, pour la plupart, soit au passé douloureux et immuable, traversé çà et là par de brillants soleils de leur amour fulgurant, soit à l'avenir miné par le doute, tout en s'éloignant du *hic et nunc*. Dans leurs dialogues ou monologues, les protagonistes essaient de créer des versions du monde où ils pourraient enfin être heureux, ou bien encore de reconfigurer le passé ; pourtant, comme on vient de voir, ils ont du mal à y réussir. D'un autre côté, au sein du cercle social, les protagonistes ne peuvent plus se parler et sont donc amenés à confronter le présent ; or ce cercle leur est hostile et le présent s'avère invivable, d'autant plus qu'Adèle est trop sincère pour pouvoir se créer un masque protecteur⁶⁶¹. Adèle et Antony, dès leur rencontre, se trouvent donc dans un monde pour ainsi dire impossible dont le passé est irrévocable, le présent insupportable et l'avenir (heureux) inatteignable.

Dans ce sens, le quatrième acte est particulièrement révélateur. L'action se déroule dans « [u]n boudoir chez la vicomtesse de Lacy »⁶⁶², espace social dans lequel Adèle et Antony sont invités. Tout le monde semble d'ailleurs être au courant de leur amour. Lorsque le dramaturge Eugène fait un discours pour défendre le drame contemporain en disant que les passions restent les mêmes en dépit de l'époque, madame des Camps lui répond insidieusement que l'on peut en trouver des preuves « dans la société » et relate à tout le monde, de manière figurée, l'histoire d'Antony et d'Adèle. Elle est interrompue par Antony qui rétorque en imaginant, à son tour, une autre histoire fictive par laquelle il aimerait prouver que la femme « compromise sera la femme honnête »⁶⁶³. L'adultère n'est ainsi jamais nommé ; il s'abrite, pour ainsi dire, derrière les écrans des versions du monde métanfictionnelles qui sont toutefois assez transparentes pour laisser entrevoir la réalité : d'ailleurs, même si à première vue, le discours reste dans un cadre tout à fait conventionnel, après coup, cet échange est caractérisé en tant que « scène affreuse »⁶⁶⁴.

Adèle en est frappée et reste seule dans le boudoir tandis que tout le monde se retire dans le salon ; son amie la vicomtesse essaie de la consoler en lui disant qu'il faudrait « savoir aussi commander un peu à votre visage » afin de

⁶⁶⁰ *Mes Mémoires, op.cit.*, p. 1192.

⁶⁶¹ Quant à Antony, il semble qu'il évite tout simplement de révéler à la société qu'il est bâtard, mais en souffre atrocement.

⁶⁶² IV, p. 112.

⁶⁶³ *Ibid.*, 128–29.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 130.

garder « un regard calme, un sourire indifférent »⁶⁶⁵ : elle lui conseille donc de transformer son visage en masque. Or, submergée par une émotion violente, Adèle n'en est pas capable, surtout lorsqu'elle voit passer sa réputation « entre des mains qui la briseront »⁶⁶⁶. La peur de l'infamie engendre chez elle une version du monde fictionnel terrible qu'elle relate par la suite à Antony :

...quand je rentrerai... car je ne puis rester toujours ici, ils se parleront bas... leurs yeux dévoreront ma rougeur... ils verront la trace de mes larmes... [...] Les femmes s'éloigneront de moi, les mères diront à leur fille⁶⁶⁷...

Antony lui promet sans hésiter qu'il l'épousera d'ici demain si elle est libre, en contrecarrant le cours des images d'avenir terrifiantes ; et Adèle conclut : « il me reste donc Dieu et toi ; que m'importe le monde ?... »⁶⁶⁸. Dans l'acte suivant, comme on l'a vu, le doute aura détruit cette certitude temporaire. De fait, le quatrième et le cinquième acte démontrent l'incompatibilité extrême du couple amoureux avec le cercle social ; la sincérité empêche Adèle de revêtir un masque d'indifférence pour se protéger de regards méchants ; son présent et son avenir sont donc anéantis par sa faute et, en même temps, par sa sensibilité extrême envers sa *réputation* : pour se sauver, il lui faudrait sortir du cadre social, et la mort volontaire s'offre, au bout du compte, en tant que conclusion logique à son drame intérieur.

Lecteur inquiet

L'action dans *Antony*, à l'exception de certains événements clés, se déroule donc surtout sur le plan discursif, se traduisant par la création de nouvelles versions du monde. De même, le discours fait écran à l'indicible : deux événements « obscurs », à savoir la nuit dans l'auberge et le secret de la naissance d'Antony ne sont jamais communiqués directement aux autres personnages⁶⁶⁹. L'adultère est reconfiguré à travers la fiction ; quant au secret d'Antony, c'est à travers sa réaction au récit de la vicomtesse relatant sa visite à l'hospice des Enfants-Trouvés (II, 4) qu'Adèle – et le lecteur avec elle – devine sa bâtardise ; la narration, dans ce cas, relate l'indicible tout en le cachant. La lecture d'*Antony* se construit donc sur un mode « imaginaire » : le cadre scénique fait surtout office de cadre d'énonciation, celui de la reconfiguration du monde possible qui, elle, participe au hors-scène « abstrait » et qui est intimement liée à l'incertitude profonde des protagonistes. En conséquence,

⁶⁶⁵ IV, 7, p. 132.

⁶⁶⁶ *Idem*.

⁶⁶⁷ IV, 8, p. 136.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 138. Il semble d'ailleurs que pour Antony et Adèle, le bonheur n'est possible que dans la solitude, dans un éloignement parfait qu'Adèle ne peut pas se permettre. Ce même motif deviendra encore plus important dans *Chatterton*. Voir *infra*, chapitre III.3.3.

⁶⁶⁹ Ce n'est que dans son monologue (III, 4) qu'Antony se nomme « bâtard », du reste, le substantif n'apparaît jamais dans la pièce.

l'inquiétude du lecteur virtuel dépend surtout de cette incertitude : il désire voir le couple amoureux heureusement réuni, mais à aucun instant, il ne peut être certain que cette réunion sera possible ; dans cette optique, aussitôt que les protagonistes entrent dans le cadre scénique, l'action « glisse » au point de bifurcation en soutenant ainsi sans relâche la curiosité de lecture, mais aussi en provoquant une inquiétude incessante. En témoigne également Alfred de Vigny :

On souffre beaucoup en voyant ce drame. On éprouve cette nerveuse agitation des personnages qui crispe les mains et les pieds [...] comme si l'on voyait quelqu'un *toujours prêt à tomber du toit*⁶⁷⁰.

En même temps, l'écartèlement de l'espace intime du lecteur virtuel se produit sur deux plans : le premier est celui de l'opposition du couple à la société (écartèlement « extérieur ») ; le second, beaucoup plus violent, est celui des conflits intérieurs qui agitent les deux protagonistes. La problématique du masque et de l'être, par ailleurs, se manifeste dans *Antony* de manière beaucoup moins accentuée que chez Hugo ou chez Musset ; elle ne concerne de plein gré qu'Adèle, mais aussi c'est elle qui se suicide faute de masque. Antony se démarque d'entrée de jeu de la société qui ne sait pas pour autant (du moins de manière manifeste) qu'il est bâtard ; il se dit misanthrope ne croyant pas en l'amitié⁶⁷¹, il s' imagine être rejeté par les gens du monde aussitôt qu'ils auront pénétré son secret, et seul son amour pour Adèle peut le consoler ; du coup, il n'essaie même pas de s'intégrer réellement au sein du cercle social, restant, à tout instant, « un hôte à ses lois étranger ». Pourtant, même si l'angoisse du rejet est imaginaire, par l'identification, l'espace intime du lecteur virtuel se trouve toujours écartelé et sous tension. Le meurtre-suicide final, l'unique acte certain de la pièce et qui résout, enfin, tous les conflits intérieurs et extérieurs du couple d'un coup de poignard, permet la consolidation de cet espace, aboutissant, en outre, à une catharsis « jouissive ». Le monde possible se trouve, une fois de plus, déformé par la mort : les cercles intimes du couple, qui en constituait le fondement, sont démantelés ; le cercle social reste, inébranlable. L'inquiétude est évacuée ; alors la pitié pour les protagonistes prend sa place.

Nous n'irions pas jusqu'à supposer que le lecteur virtuel est saisi de crainte, et les protagonistes quant à eux sont, tout au plus, angoissés ; pourtant, chez les spectateurs empiriques de l'époque, une sorte de terreur, voire d'hystérie se manifestait à la fin du spectacle, si l'on en croit le témoignage de Dumas et même en faisant la part de l'exagération probable : « On poussait de[s] [...] cris de terreur, d'effroi, de douleur dans la salle [...] l'effet fut immense »⁶⁷² ; quant à la pitié, référons-nous, une fois de plus, à la lettre de Vigny dans laquelle le

⁶⁷⁰ Vigny A., « Une lettre sur le théâtre à propos d'*Antony* » in *Œuvres complètes*, T.II, éd. A. Bouvet, coll. Pléiade, Paris : Gallimard, 1993, p. 1231, n.s.

⁶⁷¹ II, 4, p. 81.

⁶⁷² *Mes Mémoires*, op.cit., p. 1190, n.s.

poète raconte une scène plaisante qui eut lieu le soir de la troisième représentation.

...Des femmes très jeunes, très jolies et fort parées [...] étaient groupées dans une grande loge de l'avant-scène [...] ; après avoir écouté Adèle d'Hervey, en pâissant, en frémissant, en se cachant les yeux, elles ont éprouvé pour elle une pitié si tendre, un intérêt si vif, qu'elles ont toutes arraché leurs bouquets et les lui ont jetés sur la scène, toutes penchées en dehors, en souriant et en pleurant, étendant les mains comme pour l'embrasser lorsqu'elle a reparu⁶⁷³.

Sur ce plan, les témoignages des spectateurs de l'époque confirment les conclusions qui se fondent sur l'analyse de la « mécanique » intérieure du texte. Pourtant, dès que l'on commence à entrer dans le détail de l'analyse de la pièce en quittant le niveau général, il n'y a pas deux lecteurs ou spectateurs empiriques qui se ressemblent : curieusement, si dans ses mémoires, Dumas proclame sans hésiter qu'« Antony c'est moi », ce qui laisse logiquement supposer du moins une vive sympathie de l'auteur envers le personnage et ses actions, Vigny voit dans Antony un « jeune homme exalté » qu'il accuse d'avoir ruiné, en calculant froidement l'effet de ses actions, la bonne Adèle ; il le traite en tant qu'antihéros, voire en tant que traître et espère que l'intention de l'auteur fut de donner au spectateur une « leçon morale » qui est de ne jamais succomber au charme de tels séducteurs⁶⁷⁴. Il est tout à fait possible de lire le drame dans ce sens, selon un canevas mélodramatique, mais était-ce l'intention véritable de Dumas ? Nous nous permettons d'en douter : comme nous l'avons montré, Antony peut bien être égoïste, mais ses actions ne sont pas froidement préméditées.

Cela dit, il est également curieux de constater que l'on rapproche souvent le Chatterton de Vigny du protagoniste de Dumas. De fait, les deux jeunes hommes préfèrent éviter la société et sont animés surtout par leurs passions – passions excessives du point de vue du cercle social. Pourtant, dans *Chatterton*, le thème de l'amour est traité de manière beaucoup plus subtile que dans *Antony*, le sujet principal du drame de Vigny étant l'opposition fatale entre le Poète et la société et non pas la passion amoureuse.

⁶⁷³ Vigny A., « Une lettre... », *op. cit.*, p. 1236.

⁶⁷⁴ Vigny A., *op.cit.*, pp. 1231–1233.

3.3. « J'avais étendu sur moi la solitude comme un voile, et ils l'ont déchiré » : *Chatterton*⁶⁷⁵ de Vigny

...Ils ont dit qu'il y avait en moi la patience et l'imagination ; ils ont cru que de ces deux flambeaux on pouvait souffler l'un et conserver l'autre⁶⁷⁶.

Dans la « Dernière nuit de travail », préface à *Chatterton*, Vigny distingue trois sortes d'écrivains : d'abord, il y a l'homme de lettres, « habile aux choses de la vie », ensuite le grand écrivain, « le bon sens à sa plus magnifique expression », et enfin le poète que « ses enthousiasmes excessifs » égarent souvent. Si les deux premiers n'ont pas besoin de pitié ni de larmes, le poète les mérite : il faut lui pardonner et le sauver ; il faut lui trouver une « vie assurée », car, dans le cas contraire, il se perdra en raison de sa sensibilité extrême. La société a d'ailleurs tout intérêt à agir de la sorte : selon Vigny, les poètes font la gloire d'un pays, et il ne faut pas étouffer le gland même lorsqu'il n'est pas certain qu'un chêne en poussera ; de plus, amener un poète à exercer des activités qui n'ont aucun rapport avec la poésie, mais qui sont considérées comme utiles, c'est l'amener à tuer une partie de lui-même ; au pire, il se tuera « tout entier ». De ce point de vue, souligne Vigny, le suicide du poète ne peut pas être tenu pour un crime social ou religieux, car c'est la société qui en est entièrement responsable⁶⁷⁷ ; et c'est pour défendre le poète que Vigny a écrit son drame :

J'ai voulu montrer l'homme spiritualiste étouffé par une société matérialiste, où le calculateur avare exploite sans pitié l'intelligence et le travail. [...] Y a-t-il un autre moyen de toucher la société que de lui montrer la torture de ses times⁶⁷⁸ ?

Il s'agit donc d'un drame intime qui peint la confrontation brutale de l'idéal et du pragmatique et dans lequel le Poète sera amené, par la société insensible, au suicide : ainsi, le lecteur virtuel qui aurait lu la préface connaît, d'entrée de jeu, l'intrigue et le cadre général de l'action. Or, histoire d'un suicidé, plaidoyer servant un projet utopique⁶⁷⁹, *Chatterton* est également (et peut-être surtout) un drame de la pensée : le manque d'action a été souvent reproché à son auteur⁶⁸⁰, mais Vigny rétorque que « l'examen d'une blessure de l'âme » doit se faire

⁶⁷⁵ Vigny A., *Chatterton* in *Œuvres complètes*, T.I, éd. F. Germain, A. Jarry, coll. Pléiade, Paris : Gallimard, 1986.

⁶⁷⁶ Vigny A., *Stello*, in *op.cit.*, T.II, p. 534.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, pp. 756. La même thèse sera soutenue par Artaud dans *Van Gogh, le suicidé de la société*.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 759.

⁶⁷⁹ ...mais peut-être pas si utopique que cela : en Estonie, à partir de 2015, l'État a décidé d'attribuer annuellement à cinq écrivains (déjà reconnus, il est vrai) un salaire mensuel destiné à leur permettre de se consacrer uniquement à la création des œuvres littéraires.

⁶⁸⁰ Voir sur ce sujet le dossier critique dans l'édition de Paul Rey (Paris : Gallimard, 2003) ainsi que la notice de *Chatterton* d'André Jarry dans l'édition de la Pléiade.

dans « la simplicité la plus sévère »⁶⁸¹. Ce n'est pas l'action manifeste qui compte, mais surtout les mouvements d'âme de trois protagonistes qui s'extériorisent *via* leur discours, c'est-à-dire le hors-scène « abstrait » ; toutefois, soulignons que l'aménagement de l'espace scénique indiqué par les didascalies contribue à la création du dispositif dramatique de manière non négligeable : la répartition spatiale illustre, elle aussi, le conflit entre la version spirituelle du monde et la version matérielle du monde que nous venons d'évoquer.

Dispositif « intime »

L'espace scénique se partage, dès l'exposition, sur l'axe vertical : entre la partie basse, « arrière-boutique opulente et confortable », espace bourgeois par excellence, et la partie haute, où, parmi plusieurs « portes étroites »⁶⁸², se trouve celle de la chambre de Chatterton. Cette chambre, dont on voit l'intérieur le temps de deux scènes (III, 1–2), représente l'espace intime du poète, éloigné et clos aux regards d'autrui : elle est ainsi l'élément constitutif du hors-scène « concret » qui vient par la suite apparaître dans le cadre scénique. Les deux dimensions opposées sont reliées par « un grand escalier tournant »⁶⁸³, escalier rendu célèbre par Marie Dorval, la première interprète du rôle de Kitty Bell, qui a eu l'idée de glisser, à la fin du dernier acte, sur la rampe de l'escalier et de tomber demi-morte sur la dernière marche afin de souligner l'effet qu'avait exercé sur son personnage la mort volontaire de Chatterton. Cette glissade, condensant, sur le plan imaginaire, les émotions que la parole n'arrive plus à exprimer, a été retenue dans les didascalies⁶⁸⁴. Notons en outre que le premier et le dernier dialogue en tête-à-tête entre Kitty et Chatterton, qui est alors en train de mourir, se tient en bas de cet escalier, sorte de passerelle entre deux versions du monde opposées : et si le poète désire remonter le plus rapidement possible dans sa chambre, Kitty essaie de le retenir ; puis, à demi évanouie, elle gravit l'escalier afin d'entendre ce qui se passe dans la chambre du poète, et glisse en se rendant compte de la mort de celui-ci, de la sorte qu'au dénouement, note Jean Jourdeuil, « [l]a mort réunit ceux que la vie (et l'escalier) tenaient séparés »⁶⁸⁵.

Le lecteur virtuel se trouve donc, dès l'exposition, face à un espace clos, divisé en deux parties opposées, dans lequel se dessine aussitôt une autre opposition plus manifeste, celle entre les protagonistes, êtres spirituels, et les personnages secondaires, représentants d'un mode de vie pragmatique ; le monde possible se partage donc structurellement entre les trois cercles intimes et le cercle

⁶⁸¹ *Ibid.*, pp. 758–759.

⁶⁸² Vu le contexte protestant de l'œuvre, il s'agit sans aucun doute d'une allusion à la parabole évangélique de la « porte étroite » (St Luc 13 : 24–29) : d'ailleurs, il n'y a que le Quaker qui peut entrer et entre dans la chambre de Chatterton. Le poète se trouverait ainsi d'emblée « dans le royaume de Dieu », en opposition aux membres du cercle social.

⁶⁸³ I, p. 763.

⁶⁸⁴ Voir sur ce sujet l'article de Jean Jourdeuil « L'escalier de Chatterton » (in *Romantisme*, n° 38, 1982, pp. 106–116) qui retrace, entre autres, l'utilisation de cet escalier en tant qu'élément du décor dans les différentes mises en scènes de *Chatterton*.

⁶⁸⁵ *Art.cit.*, p. 108.

social qui les enferme dans son piège : cette opposition, également présente dans les autres drames romantiques examinés (à l'exception du *Suicide* de Hugo), devient, dans *Chatterton*, extrêmement tendue en empruntant la forme d'un huis clos. Elle est renforcée du fait que les trois protagonistes sont considérés par le cercle social comme des êtres sauvages : l'adjectif se fait entendre à plusieurs reprises au sein d'une même scène où la société vient envahir l'espace scénique pour la première fois. « À Oxford [...] [t]u étais déjà bien sauvage »⁶⁸⁶, fait remarquer à Chatterton lord Talbot, ancien camarade du poète ; quelques instants plus tard, John Bell reprend le terme pour expliquer à Talbot la timidité de sa femme : « Elle est si sauvage... »⁶⁸⁷ ; enfin, lord Talbot s'interroge à voix haute, en désignant le Quaker : « Quel est cet animal sauvage ? »⁶⁸⁸ La désignation est d'autant plus affreuse que lord Talbot et ses camarades reviennent de la chasse : explicitement, à un niveau métaphorique, les trois protagonistes sont, pour eux, des bêtes à traquer.

Au sein de cette triade, c'est Chatterton qui s'oppose au cercle social de la manière la plus manifeste ; le Quaker est un sage, peu ou prou indifférent à l'égard de la société ; Kitty, quant à elle, est une âme bonne, naïve et pure que le cercle social arrive à blesser profondément – on y reviendra. Le problème de Chatterton est qu'il veut, dans ces circonstances, garder son être de poète intact : « ... j'ai résolu de ne me point masquer et d'être moi-même jusqu'à la fin »⁶⁸⁹, avoue-t-il au Quaker ; or il est difficile de s'en tenir à cette résolution au sein de la société où se masquer est nécessaire. Dès qu'il se heurte aux exigences sociales, Chatterton perd son intégrité de poète : c'est pour cela qu'il choisit la solitude ; chez John Bell, il demeure incognito en évitant le monde. C'est par hasard que lord Talbot pénètre le secret de sa demeure ; et la première collision entre le poète et le monde fait souffrir énormément le premier. Chatterton n'est pas en mesure de rester longtemps exposé aux « grossières clartés » du regard public :

CHATTERTON, *au Quaker* :

Sortons d'ici. Voir sa dernière retraite envahie, son unique repos troublé, sa douce obscurité trahie ; voir pénétrer dans sa nuit de si grossières clartés ! Ô supplice ! – Sortons d'ici⁶⁹⁰.

Sur le hors-scène « abstrait », qui s'unit, de ce point de vue, à l'espace scénique, l'apparition de lord Talbot est figurée comme une effraction brutale au sein d'un écran. Une image similaire se retrouve d'ailleurs dans le discours de Kitty. Les gentlemen commencent à se moquer des jeunes gens en glissant des allu-

⁶⁸⁶ II, 3, p. 781.

⁶⁸⁷ *Idem*.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 782. « Pardon, milord, c'est un quaker », lui répond John Bell, la réponse étant suivie par des « rires joyeux ».

⁶⁸⁹ I, 5, p. 771, n.s.

⁶⁹⁰ II, 3, p. 783.

sions à peine voilées sur les intentions « véritables » de Chatterton⁶⁹¹ ; Kitty s'en trouve offensée. « J'avais étendu sur moi la solitude comme un voile, et ils l'ont déchiré »⁶⁹², dit-elle au Quaker ; Chatterton pourrait manifestement dire de même. On lui impose de se situer du côté de la mêmeté afin d'être conforme au reste de la société, condition nécessaire pour gagner son pain ; en d'autres termes, il doit revêtir un masque, en affichant un autre Chatterton :

...il faut que, devant Chatterton malade, devant Chatterton qui a froid, qui a faim, ma volonté fasse poser avec prétention un autre Chatterton, gracieusement paré pour l'amusement du public⁶⁹³...

En plus de soucis purement existentiels, Chatterton se trouve dans l'obligation de rendre un manuscrit le lendemain du premier jour de l'action ; s'il ne le fait pas, il sera arrêté. Or, pour le poète, non seulement amuser le public, mais aussi écrire sans inspiration revient à se vendre, voire à se prostituer. Dans son monologue fiévreux du troisième acte, Chatterton constate : « Tous les hommes ont un lit où ils dorment ; moi, j'en ai un où je travaille pour de l'argent »⁶⁹⁴ ; vers la fin de l'acte suivant, il avoue à Talbot à propos de cette affaire : « J'ai manqué de respect à mon âme immortelle, je l'ai louée à l'heure et vendue »⁶⁹⁵. C'est d'ailleurs ce dernier sentiment qui l'incite à se saisir de la fiole d'opium : Chatterton ne supporte pas l'idée d'endosser un masque en renonçant à être soi-même ou d'enfreindre ses principes pour survivre ; il préfère mourir. De ce point de vue, se retirer définitivement du monde serait pour lui une solution efficace ; le problème est que le poète ne peut se le permettre.

Au niveau « métaphysique », le dispositif soutenant le monde possible de *Chatterton* fascine : pour Kitty et Chatterton, tout ce qui se trouve à l'extérieur de leur cercle intime s'avère insoutenable, pour ne pas dire brutal. La solitude fait ici office d'écran destiné à protéger le cercle intime du cercle social ; en même temps, au niveau « technique », l'espace intérieur de Chatterton est décrit en termes nocturnes, sa chambre elle-même étant sombre et « sans feu »⁶⁹⁶ : il préfère l'obscurité à la lumière⁶⁹⁷. Un dispositif que nous aimerions appeler dispositif intime se met ainsi en place : dans l'imaginaire de Kitty et Chatterton, le cercle social relève quasiment du Réel ; c'est lui qui, en pénétrant brutale-

⁶⁹¹ Cf. « ... il a beau jeter ses guinées chez le mari, il n'aura pas la petite Catherine... » (*ibid.*, p. 782.)

⁶⁹² II, 4, p. 786.

⁶⁹³ III, 1, p. 792.

⁶⁹⁴ III, 1, p. 794.

⁶⁹⁵ III, 5, p. 803.

⁶⁹⁶ Cf. III, 1, p. 792 : « La chambre de Chatterton, sombre, petite, pauvre, sans feu, un lit misérable et en désordre. »

⁶⁹⁷ On retrouve le même motif exploité dans *Stello*, roman de Vigny publié en 1832 (*Chatterton* est l'adaptation théâtrale de l'« Histoire de Kitty Bell ») : le Stello, poète, fait des louanges à la nuit, car les heures nocturnes lui confèrent un calme d'esprit inébranlable qui se dissipe à l'aurore (*op.cit.*, p. 555).

ment leur espace intérieur, les amène à mourir au dénouement. Sur ce point, on trouve des ressemblances significatives avec certaines pièces du théâtre symboliste : souvenons-nous du sombre château d'*Axël*, dont les murs forment une barrière entre le personnage éponyme de Villiers et le reste du monde ; dans *La Révolte* du même auteur, Élisabeth décide de fuir l'espace bourgeois qui l'étouffe afin de pouvoir vivre selon les lois de l'imagination ; chez Maeterlinck, dans *Alladine et Palomides*, les protagonistes sont enfermés dans les grottes souterraines où le jour ne pénètre pas (voir IV, 1) et qu'une lumière intérieure, celle de la fusion des âmes, commence à illuminer ; mais les pierres de la voûte se détachent, et les amants reculent, devant la lumière venant de l'extérieur, pour se noyer dans les eaux souterraines. Ainsi, le conflit « romantique » entre le poète et la société, sinon entre l'ipséité et la mêmeté, dont *Chatterton* est modèle véritable, évolue chez les auteurs symbolistes qui le traitent en tant que conflit métaphysique entre l'âme et la réalité mondaine.

Personnage-narrateur

Au sein du dispositif intime, l'identification « positive » du lecteur virtuel devrait être plus approfondie que d'habitude, quitte à garantir une immersion parfaite dans l'espace intérieur du ou des personnages et partant, la perte de distanciation ; de plus, le cercle social, dans l'optique de ce dispositif, se présente comme une entité « monstrueuse ». Toutefois, dans *Chatterton*, la suppression de la distance entre le lecteur virtuel et le monde possible est contrebalancée par la présence du Quaker. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, c'est un personnage qui, selon Pierre-Louis Rey, fait office de narrateur dans ce drame⁶⁹⁸. Par ses fonctions, il ressemble à certains personnages de mélodrame de notre corpus qui restent, au cours de l'action, pour la plupart dans la position du spectateur : souvenons-nous du Dumesnil dans *Huit ans de plus* ou encore du Balthazar dans *L'Arlésienne*. Au niveau du monde fictionnel, le Quaker possède une omniscience remarquable : personnage plutôt passif, il a acquis un savoir certain sur tous les domaines du monde fictionnel de *Chatterton*. Ses discours sont parsemés de maximes ; de plus, son propre espace intérieur reste, à quelques détails près, fermé au lecteur virtuel : la fonction principale de ce personnage est d'éclairer l'espace intérieur de Kitty et Chatterton et de s'apitoyer sur eux⁶⁹⁹. Ainsi, lorsque Chatterton fait sa première apparition dans l'espace scénique (I, 5), son portrait se dessine au cours du dialogue avec le Quaker. Celui-ci, en plus de donner au poète une caractéristique détaillée, aussi-

⁶⁹⁸ Rey P.-L., « Préface » in Vigny A., *Chatterton*, Paris : Gallimard, 2003, p. 14. Il nous paraît, en pensant à *Stello*, que dans le Quaker se trouvent réunis le Stello et le Docteur noir : la pitié pour les misérables et le raisonnement clair et froid, exempt de commisération.

⁶⁹⁹ Dans l'imaginaire de Kitty, le Quaker ressemble clairement à une divinité : « ... Vous êtes au-dessus de nous tous par votre prudence ; vous pourriez voir à vos pieds tous nos petits orages que vous méprisez, et cependant, sans être atteint, vous y prenez part... » (III, 3, p. 800).

tôt confirmée par Chatterton lui-même, souligne à maintes reprises qu'un tel personnage est digne de pitié :

...Ton cœur est pur et jeune comme celui de Rachel, et ton esprit expérimenté est vieux comme le mien. [...]

Pauvre enfant ! [...]

Tu seras toujours martyr de tous, comme la mère de cette enfant-là. [...]

[L'inspiration] t'a marqué au front de son caractère fatal. Je ne te blâme pas, mon enfant, mais je te pleure...⁷⁰⁰

Au lecteur virtuel, le Quaker suggère donc, pour ainsi dire, le point de vue selon lequel il faudrait considérer Chatterton, en amplifiant d'entrée de jeu sa pitié-compassion envers le poète. De même, le Quaker « exerce » la fonction d'interprète entre Chatterton et Kitty. Ces deux personnages étant, de par leur nature, timides et plutôt silencieux, ils n'arrivent à se parler sans intermédiaire que tout à la fin de la pièce. Ainsi, dans la scène II du second acte, Kitty prie le Quaker d'inviter Chatterton à rester déjeuner avec la famille, bien que celui-ci soit présent dans le même espace ; ou bien encore dans la quatrième scène du même acte, qui a lieu après l'irruption de lord Talbot, le Quaker tâche d'expliquer aux protagonistes leurs sentiments cachés et véritables. Ce personnage est par ailleurs bien conscient que l'unique solution pour remédier au mal existentiel de Chatterton est de quitter la solitude, en acceptant le monde en tant que tel :

...mon pauvre enfant, la solitude devient un amour bien dangereux. À vivre dans cette atmosphère, on ne peut plus supporter le moindre souffle étranger. La vie est une tempête, mon ami ; il faut s'accoutumer à tenir la mer⁷⁰¹...

Pourtant, lorsqu'il voit que cette solution est inopérante, il ne lui reste qu'à dévoiler au poète l'amour de Kitty tout en espérant que ce dernier le ranimera.

Amour dévoilé

À l'inverse d'autres drames romantiques examinés, le couple amoureux dans *Chatterton* est un couple en train de se créer, mais qui ne le sera finalement jamais. L'intrigue amoureuse et la quête existentielle de Chatterton revêtent le même ordre d'importance : le lecteur virtuel espère donc non seulement la réunion du couple, mais aussi ce que le poète ne se tuera pas pour autant, la première réplique de Chatterton étant « [J'espère vivre] [I]e moins possible⁷⁰² » ; le dévoilement de l'amour sert, dans ce cas, à augmenter l'espoir du lecteur.

⁷⁰⁰ I, 5, pp. 771–772.

⁷⁰¹ II, 4, p. 784.

⁷⁰² I, 5, p. 770.

Le dévoilement de l'amour ainsi que l'amour lui-même présentent d'ailleurs un danger. Le sentiment ne s'exprime jamais directement ; c'est par des détours que le Quaker le révèle, parfois de manière involontaire, aux protagonistes qui ignorent eux-mêmes qu'ils s'aiment : l'amour pénètre donc progressivement au sein de leurs cercles intimes tout en les transformant, mais aussi en les rendant plus fragiles. D'abord, lorsque Kitty demande au Quaker ce que voulait dire la remarque de Chatterton à propos de lord Talbot : « On peut l'aimer ici, cela se conçoit », le Quaker arrive, par un raisonnement logique, à supposer l'existence de la passion dans le cœur du jeune homme :

... Que voudrait dire cela ? Il faudrait donc supposer qu'il regarde ce Talbot comme essayant ses séductions près de Kitty Bell et avec succès, et supposer que Chatterton se croit le droit d'en être jaloux ; supposer que ce charme d'intimité serait devenu en lui une passion ? Si cela était...

KITTY BELL

Oh ! ne me dites plus rien... laissez-moi m'enfuir.

Elle se sauve en fermant ses oreilles, et il la poursuit de sa voix.

LE QUAKER

Si cela était, sur ma foi ! j'aimerais mieux le laisser mourir⁷⁰³ !

Il faut noter l'effet que cette supposition du Quaker produit sur Kitty, qui se retire en se bouchant les oreilles comme si elle venait d'entendre quelque chose de terrible ; le Quaker, quant à lui, paraît également être surpris par l'aboutissement inattendu de sa propre pensée. Néanmoins, à l'acte suivant, en rentrant dans la chambre de Chatterton et en voyant le jeune homme méditer devant la fiole d'opium, le Quaker, afin de sauver celui-ci du suicide, lui dévoile les sentiments de Kitty⁷⁰⁴ :

Que le Seigneur me pardonne ce que je vais faire [...] je vais, pour te sauver, jeter une tache sur mes cheveux blancs.

Chatterton ! Chatterton ! tu peux perdre ton âme, mais tu n'as pas le droit d'en perdre deux. – Or, il y en a une qui s'est attachée à la tienne [...] Si tu t'en vas, elle s'en ira [...]

CHATTERTON

Mon Dieu ! mon ami, mon père, que voulez-vous dire ?... Serait-ce donc... ? [...]

LE QUAKER

Elle t'aime, jeune homme. Veux-tu te tuer encore ?

⁷⁰³ II, 5, pp. 791–792.

⁷⁰⁴ On a vu qu'un procédé similaire était utilisé dans le premier acte de *Huit ans de plus*, où Dumesnil, personnage-narrateur, dévoile à Émile l'amour d'Henriette afin de sauver celle-ci du suicide ; tout à fait comme le Quaker, Dumesnil est amené à regretter son acte.

CHATTERTON [...]

Hélas ! je ne puis donc plus vivre ni mourir ?

LE QUAKER, *fortement*

Il faut vivre, te taire et prier Dieu⁷⁰⁵ !

Révéler ainsi le secret intime de Kitty, être pure et naïf, n'est pas, effectivement, une action digne ; pourtant, c'est, en la circonstance, la seule solution que le Quaker trouve pour arracher Chatterton au suicide. Dès lors, dans l'optique de la mort volontaire, il se sert d'un procédé tout à fait classique : si nous empruntons la formule barthésienne⁷⁰⁶, lorsque A aime B, que B aime A et qu'ils en sont conscients, un cercle vicieux se forme où la mort de l'un entraîne nécessairement celle de l'autre ; ainsi, dans les tragédies profanes de Racine, cette dépendance sous-jacente régit sans exception la pensée suicidaire et influe sur les actions des amants⁷⁰⁷ ; d'ailleurs, le Quaker se sert de la même astuce que le Titus racinien : celui-ci menace Bérénice de se tuer sur-le-champ si son amante n'abandonne pas ses intentions suicidaires⁷⁰⁸ ; de même, le Quaker souligne que Kitty ne survivra pas à Chatterton et que celui-ci n'a pas donc le droit de se tuer : il lui impose la responsabilité de la vie de l'être aimé. Sur ce point, Chatterton aboutit au même paradoxe qu'Antony (« ni vivre ni mourir ») : le poète ne peut pas vivre, car il ne peut ni ne veut pas changer ; en même temps, il ne peut pas mourir en sachant que sa mort en entraîne une autre. Malgré l'ordre impérieux du Quaker sur lequel la scène se clôt, la révélation de l'amour de Kitty suspend Chatterton *entre* la vie et la mort ; mais d'abord, il fait renaître un nouvel espoir chez les trois protagonistes, et, par conséquent, chez le lecteur virtuel.

Écrans détruits

L'amour change le comportement des protagonistes. Chez Kitty, au cours de l'action, la pitié pour Chatterton se mue, non sans l'influence du Quaker qui lui répète que jamais le poète ne supportera la pitié, en compassion attentionnée : Kitty, naguère réservée et méfiante envers le jeune homme, essaie d'arranger la vie de Chatterton sans que celui-ci l'apprenne. Elle lui fait porter en secret un panier de fruits ; à lord Talbot, revenu chez les Bell, elle demande de dire un

⁷⁰⁵ III, 2, pp. 797–798.

⁷⁰⁶ Voir Barthes R., *Sur Racine*, Paris : Seuil, 1979.

⁷⁰⁷ Pour n'en donner qu'un exemple, dans *Bajazet*, lorsqu'Atalide apprend la mort de son amant, elle s'immole sur-le-champ en se donnant un coup de poignard avant que la toile ne tombe (c'est l'un des deux suicides qui s'effectuent, chez Racine, sur scène, l'autre étant celui de la Phèdre). Au cours de l'action, Atalide confirme maintes fois que si Bajazet est mort, elle se tuera.

⁷⁰⁸ Cf. « Si toujours à mourir je vous vois résolue / [...] je ne réponds pas que ma main à vos yeux / N'ensanglante à la fin nos funestes adieux » (*Bérénice*, V, 6, 1421–1434 in Racine J., *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1999).

mot à M. Beckford qui seul pourrait assurer la protection du poète. Quant à Chatterton, il revient dans le salon des Bell « calme et presque heureux » ; le fait d'apprendre l'amour de Kitty le rend doux et docile : « Je suis résigné, George, à tout ce que l'on voudra, à presque tout », dit-il à Talbot. « La Poésie est une maladie du cerveau. [...] Je n'écrirai plus un vers de ma vie ; je vous le jure... », poursuit-il⁷⁰⁹, ce qui, chez le Quaker (aussi bien que chez le lecteur virtuel), fait surgir une sorte d'inquiétude sur fond d'espoir renouvelé. Refuser son être, changer d'identité d'un seul coup, n'est jamais anodin : une habitude nouvelle ne peut brutalement supplanter une habitude ancienne sans dommages. Chatterton essaie d'endosser le masque d'un homme docile, mais la deuxième et la dernière effraction du cercle social au sein de l'espace scénique, qui met à l'épreuve sa résignation, le tue peu de temps après. Même s'il aime Kitty, son amour est trop jeune pour pouvoir constituer un écran solide et inébranlable entre son espace intime et le cercle social ; son identité de poète revient donc en place en aiguisant le conflit initial.

M. Beckford, lord-maire, vient offrir à Chatterton sa protection ; une discussion sur l'(in)utilité de la poésie s'entame : la version spirituelle et pragmatique du monde se heurtent pour la fois ultime, et c'est le pragmatisme qui emporte la victoire, car Chatterton, lié par la promesse donnée au Quaker, ne peut rien répondre aux propos humiliants de M. Beckford qui anéantissent le droit d'exister du poète :

M. BECKFORD :

Votre histoire est celle de mille jeunes gens ; vous n'avez rien pu faire que vos maudits vers, et à quoi sont-ils bons, je vous prie ? [...] Un bon Anglais doit être utile au pays.

CHATTERTON, *à part*

Pour elle ! pour elle ! je boirai le calice jusqu'à la lie. [...]

[Le poète] lit dans les astres la route que nous montre le doigt du Seigneur. [...]

M. BECKFORD

Imagination ! mon cher ! ou folie, c'est la même chose ; vous n'êtes bon à rien⁷¹⁰...

Ranimé par un regard suppliant de Kitty, Chatterton accepte la protection de M. Beckford. Le monde est content ; pourtant, l'inquiétude du lecteur virtuel augmente : dans la scène suivante, Chatterton, resté seul, découvre d'abord un article de journal l'accusant du plagiat ; par la suite, il voit que son protecteur lui propose, en fait, de devenir le premier valet de chambre dans sa maison. Il ne peut pas accepter la version du monde qui s'offre à lui, pourtant, c'est la seule possible : tout comme l'André del Sarto de Musset, Chatterton comprend qu'il ne peut pas continuer à vivre sans transformer son identité. Un renversement

⁷⁰⁹ III, 5, p. 803–804.

⁷¹⁰ III, 6, pp. 806–807.

brutal se produit alors en lui ; il se saisit de la fiole d'opium et la vide d'un coup en s'exclamant : « Ô mon âme, je t'avais vendue ! je te rachète avec ceci », puis « lève les yeux au ciel et déchire lentement ses poèmes, dans l'attitude grave et exaltée d'un homme qui fait un sacrifice solennel » – la première étape du suicide se clôt ainsi sur une pantomime⁷¹¹, dans le silence.

La mort du poète

La mort volontaire de Chatterton est donc causée par l'impossibilité de revêtir un masque (ou le costume de laquais...) afin de pouvoir s'insérer dans la société : il ne saurait faire un tel sacrifice même au nom de l'amour ; trahir son âme, se trahir soi-même revient à commettre un crime grave que l'on ne peut racheter que par la mort.

Dans la scène suivante, Kitty entre dans l'espace scénique, interrompant l'action solennelle de Chatterton : c'est la première et la dernière fois qu'ils s'adressent la parole sans intermédiaire. Pour le lecteur virtuel, l'*effet de scène* repose sur son omniscience : il sait que le poète vient de s'empoisonner et que sa mort ne va pas tarder ; pourtant, il en ignore l'instant précis. L'inquiétude atteint alors son comble : le temps presse ; si Chatterton n'arrive pas à chasser Kitty de l'espace scénique, les conséquences pourront s'avérer néfastes selon la prédiction du Quaker ; or Kitty s'obstine à rester auprès de Chatterton, car elle a eu « [u]ne épouvante inexplicable »⁷¹². Dans la circonstance, le discours de Chatterton, grâce à la présence imminente de la mort, se voit conféré un double sens. Pour le lecteur virtuel, qui est amené à l'interpréter également du point de vue de Kitty, c'est surtout un discours d'adieu clairement lisible et fragile, car la mort peut l'interrompre à n'importe quel moment, mais aussi un discours obscur et qui cache quelque chose d'effrayant : Kitty semble être abasourdie face à Chatterton qui tantôt lui déclare qu'il a été « plus mauvais » que tous les poètes, tantôt lui demande de lui promettre qu'elle aimera toujours ses enfants, et, enfin, veut la fuir à tout prix. Peu à peu, Kitty commence à deviner ce que les paroles du poète voilent, mais ce n'est qu'à l'instant où il lui avoue son amour qu'elle se rend compte de son désir véritable :

CHATTERTON

Parce que je vous aime, Kitty.

KITTY BELL

Ah ! monsieur, si vous me le dites, c'est que vous voulez mourir.

CHATTERTON

J'en ai le droit, de mourir. – Je le jure devant vous, et je le soutiendrai devant Dieu⁷¹³ !

⁷¹¹ III, 7, pp. 809–810.

⁷¹² III, 8, p. 812.

⁷¹³ *Idem.*

En ignorant que la mort de Chatterton est inévitable, Kitty l'implore de changer d'avis ; comme ultime recours, elle lui avoue qu'elle l'aime, et c'est alors que Chatterton lui apprend la vérité terrifiante : « Il n'est plus temps, Kitty ; c'est un mort qui vous parle »⁷¹⁴. Ainsi, c'est à la frontière de la mort que les amoureux se reconnaissent enfin ; et c'est la mort qui les réunira. Épouvantée, Kitty tombe sur le plancher en retrouvant la fiole vide ; le Quaker accourt sur scène et gravit, à grands pas, l'escalier pour rejoindre Chatterton dans sa chambre. Au dénouement, la parole, qui n'est plus en mesure d'exprimer l'émotion, laisse place à la pantomime :

*... On devine des soupirs de Chatterton [...] Kitty Bell monte à demi évanouie, en s'accrochant à la rampe de chaque marche ; elle fait effort pour tirer la porte qui résiste et s'ouvre enfin. On voit Chatterton mourant [...] Elle crie, glisse à demi morte sur la rampe de l'escalier, et tombe sur la dernière marche*⁷¹⁵.

Le Quaker, ayant annoncé la mort du poète, accourt auprès de Kitty qui meurt dans ses bras. Alors, il s'agenouille pour une dernière prière : « ... dans ton sein, Seigneur, reçois ces deux martyrs ! », et reste dans cette posture, les yeux levés vers le ciel, jusqu'à ce que le rideau soit baissé. John Bell, qui arrive également sur scène, s'arrête, épouvanté et stupéfait⁷¹⁶.

La scène du suicide⁷¹⁷ procède donc, au niveau du dispositif, par le démantèlement graduel du ou des écrans qui protègent les protagonistes et l'espace scénique de l'effraction de la mort, sinon de celle du Réel, et qui augmente l'inquiétude du lecteur virtuel, en éliminant tout espoir : la dernière bifurcation sur laquelle le monde fictionnel débouche n'a pas d'issue « positive ». L'isolement n'étant plus possible pour le poète, M. Beckford, représentant du cercle social, détruit, par ses propos humiliants, les défenses rationnelles ainsi que l'identité de Chatterton qui s'empoisonne ; ensuite, les aveux d'amour rendent inévitable la mort très prochaine du poète. Enfin, l'effraction se manifeste dans l'espace scénique, à la frontière du hors-scène « concret » : Kitty ouvre elle-même la porte de la chambre du poète et la vue de Chatterton mourant la tue littéralement⁷¹⁸. Le monde possible est donc de nouveau déformé par l'irruption de la mort. La version spirituelle du monde, dont le cercle intime de Chatterton était le centre, est défaite ; la version pragmatique du monde, celle de la mêmété, subsiste ; le Quaker de même, ce qui n'est pas étonnant dans la mesure où il observe le drame de côté sans y être directement engagé. En ce qui concerne le lecteur virtuel, *Chatterton* se clôt sur une catharsis « jouissive » qui

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 813.

⁷¹⁵ III, 9, pp. 813–814.

⁷¹⁶ *Idem.*

⁷¹⁷ Que l'on peut envisager, de fait, englober les quatre dernières scènes du troisième acte : elle commence par la discussion de Chatterton avec M. Beckford et se termine par la mort de Kitty ; le suicide de Chatterton en est l'élément central.

⁷¹⁸ « L'a-t-elle vu mourir ? l'a-t-elle vu ? », s'exclame le Quaker en sortant de la chambre du poète (*ibid.*, p. 814).

se fonde essentiellement sur une pitié-compassion envers « les deux martyrs », renforcée par la prière du Quaker ; cette pitié, par ailleurs, est sous-jacente à la lecture de l'ensemble du texte. L'inquiétude du lecteur virtuel s'efface ; son espace intime n'est pas non plus troublé : pourtant, si pour André del Sarto et pour Adèle, le suicide est le moyen de garder leur identité intacte, celle de Chatterton, l'être du poète, est détruite à la fin ; son âme vendue, il ne lui reste plus qu'à se suicider.

En comparant les mélodrames aux drames romantiques examinés, on peut se rendre compte que dans ces derniers, le cercle familial perd son importance, sinon son pouvoir ordonnant : si l'objectif des protagonistes de mélodrame est la reconstitution de la famille et le retour à l'ordre initial, ce n'est jamais celui des protagonistes romantiques qui, au sein d'un monde désordonné, visent surtout la réalisation de leurs passions « individuelles » (ce qui, dans un mélodrame classique, relève de la trahison). En conséquence, un monde fictionnel romantique se fonde, en général, sur l'entrecroisement de plusieurs cercles intimes qui peuvent se retrouver dans une confrontation intestinale ou bien se heurter violemment au cercle social ; qui plus est, un cercle intime est le plus souvent lui-même bouleversé par les conflits intérieurs, doutes, hésitations, etc., liés non seulement à la problématique passionnelle, mais aussi à celle d'identité. Le moi du héros romantique peut être « fracturé », comme dans les drames de Hugo, ou se voir incompatible avec les cercles extérieurs. De ce fait, le réseau fictionnel d'un monde romantique est, pour ainsi dire, tendu et agité, de même que l'espace intime du lecteur virtuel accueillant ce monde ; qui plus est, cet espace subit habituellement un écartèlement extrême qui ne cesse qu'au dénouement.

Afin d'atténuer les conflits extérieurs ou intimes, les protagonistes se servent de masques. Le masque est ici à comprendre surtout au sens métaphorique, bien qu'il puisse être redoublé au niveau technique du dispositif par l'utilisation de costumes destinés à couvrir les personnages : il s'agit d'une forme d'écran séparant et reliant simultanément l'espace intime et le monde extérieur ; ainsi les noms ou les rangs chez Hugo, les traits particuliers du caractère chez Musset, les expressions du visage chez Dumas ou le comportement conforme aux attentes du public chez Vigny. Dans *Hernani* et *Ruy Blas*, on peut distinguer entre deux types de protagonistes : les protagonistes « libres » qui manipulent leurs masques avec aisance ; pourtant, dès qu'ils en choisissent un seul, le système (ou l'espace A) s'empare d'eux ; et les protagonistes auxquels les masques sont imposés par le système : dès qu'ils refusent un masque, ils sont exposés à la mort. Dans le dernier cas, la mort volontaire leur permet toutefois de retrouver la stabilité de leur identité. Chez Musset, Dumas et Vigny, le masque est censé protéger l'espace intime des protagonistes des effractions extérieures ; or, soit les protagonistes le refusent, soit ils sont incapables de le revêtir. Ce fait les entraîne dans un cercle vicieux des contradictions logiques et/ou existentielles

d'où ils ne peuvent échapper que par le suicide. Ainsi, les drames romantiques que nous venons d'analyser confirment, chacun à sa manière, que la liberté véritable du moi n'est possible qu'au seuil de la mort (volontaire) ; de même que les mélodrames, qui mettent en scène la confrontation d'une passion individuelle aux normes de société, se terminent par un suicide dans le cas où le sujet n'est pas à même d'abandonner ses projets irréels pour revenir vers une vie « saine ».

Pour le lecteur virtuel, le surgissement de la problématique de l'identité et du masque rajoute à la catharsis finale une dimension supplémentaire, celle de la consolidation de son espace intime écartelé tout au long de la lecture⁷¹⁹, sinon de son « épuration » que postulent les deux drames hugoliens. D'ailleurs, si les drames de Musset, Dumas et Vigny se terminent par une catharsis « jouissive » peu ou prou « classique », où le suicide élimine la tension dramatique et la crainte, tout en suscitant une pitié que le texte renforce significativement, ceux de Hugo, bien que ses mondes fictionnels soient déformés au dénouement, aboutissent à une catharsis « synthétique », ouvrant sur le sublime, qui réunit la pitié-mépris à la pitié-compassion et à l'admiration. Quant au mouvement cathartique en général, c'est toujours pendant les scènes que la tension dramatique atteint son comble ; et les scènes se fondent toujours sur une bifurcation ; pourtant, que ce soit chez Hugo ou chez les autres auteurs de notre corpus, cette bifurcation est soutenue par l'Imaginaire bien plus qu'elle ne l'est dans le mélodrame : habituellement, une circulation intense entre l'espace scénique et le hors-scène « abstrait » ou « concret » s'établit sur ce point. L'effet de scène peut également se reposer sur l'omniscience du lecteur virtuel, tout à fait comme dans le mélodrame, mais il ne s'agit plus d'un élément primordial ; il n'est pas rare non plus que la scène crée une temporalité « absolue », en réunissant le passé, le présent et l'avenir pour ouvrir ainsi sur une dimension « épique ». Enfin, le changement ou le refus de masque s'inscrivent souvent au sein d'une scène : dans le cas où ils n'en constituent pas l'essence, ils rendent toutefois la lecture plus dynamique, car enlever le masque, c'est enlever l'écran protecteur et, en même temps, favoriser la circulation du Réel au sein du dispositif de fiction.

Ajoutons enfin que dans le drame romantique, le suicide possède une théâtralité propre. Non seulement il s'offre à la vue du spectateur, mais aussi il est lié au sublime, comme le fait remarquer Stéphane Arthur :

⁷¹⁹ Sous toutes réserves, nous aimerions supposer que la lecture des drames romantiques pourrait avoir un effet bénéfique sur l'espace intime d'un lecteur empirique (s'il n'est pas un lecteur récalcitrant) : au quotidien, le moi humain se trouve souvent en proie à des conflits intérieurs ; un drame romantique lui permettrait alors de revivre, de manière plutôt inconsciente, des situations conflictuelles « in vitro », dans un milieu inoffensif, pour les résoudre à travers une catharsis, aboutissant donc à une sorte de calme intérieur : son effet, en même temps, serait plus puissant que celui d'un mélodrame...

La représentation du suicide sur la scène romantique présente de fait un enjeu majeur dans la création d'une poétique nouvelle, donnant à voir une représentation esthétisée de la mort. Il ne s'agit pas simplement d'offrir à la vue des spectateurs une mort volontaire, mais de montrer ce qu'elle peut avoir de sublime, dans des mises en scène qui confèrent volontiers au suicidé une grandeur tragique voire christique⁷²⁰.

Et effectivement, qu'il s'agisse du suicide chez Hugo, chez Vigny ou chez Musset, le suicide produit toujours un tableau dramatique qui provoque à son tour la pitié : ainsi la reine qui se jette sur le corps de Ruy Blas en l'appelant par son nom véritable, ou du Quaker qui prie Dieu d'accueillir le martyr de deux âmes sauvages en tenant dans ses bras le corps de Kitty Bell...

Si de tels tableaux qui font les beaux jours du romantisme ne sont pas tout à fait étrangers au symbolisme, qu'en est-il à présent du théâtre de ceux-là mêmes qui prétendent s'opposer aux outrances romantiques ?

⁷²⁰ Arthur S., « Se donner la mort sur la scène romantique » in *European Drama and Performance Studies*, no. 7, 2016, p. 146. Signalons que ce numéro de revue, *Le Suicide à la scène*, est entièrement consacrée à la problématique du suicide au théâtre depuis l'Antiquité et jusqu'à nos jours.

IV

POURSUIVIS PAR LEUR OMBRE : LE SUICIDE DANS LES DRAMES DE ZOLA

... et, pour action, un fait unique et vrai, produit et subi par les personnages, mettant en branle leur humanité, jusqu'à l'extrême conclusion logique⁷²¹.

Paradoxalement, même si les romans des auteurs naturalistes comportent souvent des suicides⁷²², on ne se tue guère dans leurs drames. Peut-être est-ce là une marque du rejet obstiné des procédés romantiques et de la recherche d'une formule nouvelle ; mais il se peut aussi que le cadre théâtral de l'époque ne se prête pas très aisément à accueillir la mort volontaire naturaliste⁷²³ qui, du moins dans le roman, prend la forme d'une mort par lassitude de vivre : le suicide n'est donc plus considéré comme un acte héroïque servant à frayer un chemin vers la liberté, mais comme une conclusion logique d'un itinéraire dépourvu de sens⁷²⁴. Quitte à anticiper, notons que le drame symboliste, à peine plus tardif, saura toutefois mettre en scène la mort volontaire qui, d'acte ponctuel et délibéré, devient un processus incertain, relevant surtout de la perte progressive du désir de vivre ; pour cela il proposera une transformation souvent radicale de l'ensemble du processus de création dramatique. Le théâtre naturaliste, au contraire, se sert toujours des conventions, tentant de faire rentrer la logique romanesque dans un cadre théâtral « traditionnel ».

Parmi une cinquantaine de pièces de théâtre naturalistes, représentées à Paris de 1865 à 1897⁷²⁵, on n'en repère donc que quatre qui se dénouent par le suicide

⁷²¹ Zola E. Préface de *Renée* in *Œuvres complètes*, t. XV, *Théâtre et poèmes*, Paris : Cercle du livre précieux, 1969, p. 429.

⁷²² « Presque chaque fois qu'un écrivain a voulu se faire romancier naturaliste, il a commencé par un roman dans lequel il menait le personnage aux abords ou en plein suicide », conclut Sébastien Roldan dans sa thèse consacrée à la mort volontaire dans le roman naturaliste (*Poétique du suicide dans le roman naturaliste : Natures et philosophies de la mort volontaire (1857–1898)*, Université du Québec à Montréal et Université Paris Ouest-Nanterre, 2012, p. 864). Roldan explique l'attrait du suicide en tant que procédé littéraire, entre autres, parce qu'il permet, à l'écrivain naturaliste, d'observer le réel et de le mettre en mouvement (*ibid.*, p. 877) : ainsi, ajoutons-nous, même dans le roman, la mort volontaire garde d'une certaine manière sa puissance à la fois théâtrale et dramatique, sur laquelle nous reviendrons amplement au sein du troisième chapitre de cette partie.

⁷²³ Nous tenons à rappeler que nous nous intéressons surtout au drame naturaliste français. Dans le drame naturaliste européen, que l'on pense à Ibsen ou à Strindberg, les suicides foisonnent.

⁷²⁴ Sur ce sujet, voir l'article de Sébastien Roldan « Le rejet du suicide par les romanciers naturalistes : permanence d'une figure révoltante » in *Romantisme*, no. 164, 2014, pp. 121–134.

⁷²⁵ Pour la constitution de notre corpus, nous nous sommes servie du tableau récapitulatif des pièces « naturalistes » que propose Anne-Simone Dufief dans le collectif *Relecture des « petits » naturalistes* (Becker C., Dufief A.-S., dir., Paris : Université Paris X, 2010, pp. 447–450).

d'un personnage principal : notamment *Madeleine*, *Thérèse Raquin* et *Renée* d'Émile Zola, et *La Menteuse*, adaptation théâtrale de la nouvelle éponyme⁷²⁶ d'Alphonse Daudet que ce dernier réalisa en collaboration avec Léon Hennique. Observons au passage qu'il n'est pas rare que le suicide se voie, sur un certain plan, remplacé par l'évasion : dans ce cas, afin d'échapper à l'angoisse de vivre, le personnage naturaliste ne s'empare plus d'un poignard ou d'une arme à feu pour gagner un hypothétique au-delà ; il fait tranquillement ses valises et se procure un billet de train ; et lorsqu'il n'y réussit pas, il ne lui reste qu'à s'adapter, pour le meilleur et pour le pire, à son milieu d'origine. Une telle substitution s'inscrit également, semble-t-il, dans le refus de l'esthétique romantique, considérée comme dépourvue de toute vraisemblance par les dramaturges naturalistes : d'ailleurs, même les tentatives de suicide, assez peu nombreuses, sont souvent présentées comme des maladies (ainsi dans *La Lutte pour la vie* de Daudet ou dans *L'Argent d'autrui* de Hennique). Or si Zola inscrit, de plein gré, la mort volontaire au dénouement de ses pièces, c'est qu'en matière de dramaturgie, on le verra, il préfère consciemment s'en tenir aux principes « classiques », voire recourir aux ficelles du mélodrame, contrairement au système de valeurs qu'il établit dans *Le Naturalisme au théâtre* ; toutefois, cette contradiction flagrante le conduit à créer des mondes fictionnels étranges, invraisemblables et terrifiants – du moins selon l'acception commune des spectateurs de l'époque –, et qui se déploient dans une temporalité renouvelée, où le passé revêt une importance non négligeable à côté du présent de l'action.

Nous nous concentrerons donc, dans cette partie de notre étude, principalement sur l'œuvre dramatique de Zola tout en nous proposant d'examiner les transformations du mouvement cathartique dont le suicide reste toujours le point final. Dans ce sens, *Madeleine* et *Thérèse Raquin* peuvent être pleinement comparées à des films d'horreur, dans la mesure où elles coupent court à toute pitié et ne conservent que la terreur, tandis que *Renée*, « tragédie bourgeoise » et réécriture de la *Phèdre* de Racine, s'approche peut-être le plus de la définition que Zola lui-même propose du théâtre naturaliste, sans sortir pour autant du cadre tragique dont le dramaturge vante la simplicité. Ce qui est dès lors paradoxal, c'est que la mort volontaire, dans l'ensemble des dispositifs en question (que ceux-ci fassent naître ou non la pitié), se veut comme une mort expiatoire qui épurerait le monde fictionnel au lieu de le déformer, et donc tente d'amener le lecteur virtuel à une catharsis sublime.

Nous concentrer sur le théâtre de Zola ne nous empêchera pas toutefois, à la fin de cette partie, de revenir sur *La Menteuse* de Daudet et Hennique. Étant donné que, tout comme pour *Thérèse Raquin* et *Renée* de Zola, il s'agit de l'adaptation théâtrale d'un récit en prose, nous avons jugé intéressant d'aborder, fut-ce brièvement, la dramatisation des scènes du suicide ou de la mort afin d'en explorer les particularités : d'une part, celles qui relèvent du dispositif de la scène, de l'autre, celles qui concernent la transformation du mouvement cathartique. Dans chaque cas, notre réflexion restera étroitement liée, à la question du

⁷²⁶ « La Menteuse » in *Les Femmes d'artistes*, Paris : A. Lemerre, 1876.

lecteur virtuel, auquel les perspectives suicidaires des personnages zoliens ne réservent guère de perspective plaisante, comme on aura l'occasion de s'en convaincre...

1. Zola dramaturge et son lecteur virtuel

1.1. Naturalisme mélodramatique ?

À l'époque de Zola, la réception de ses drames fut très influencée par la création romanesque mais aussi par la production critique de l'écrivain. Inutile d'établir ici une comparaison détaillée entre les propos du *Naturalisme au théâtre* et la pratique théâtrale de Zola ; contentons-nous de noter que, dans la préface de *Renée* (celle qui, parmi les trois pièces examinées suscita les réactions les plus vives dans la presse), le dramaturge insiste, avec l'ironie qui lui est propre, sur le fait qu'il n'a jamais promis à personne de faire du « nouveau théâtre » :

Me voilà donc amené à la grosse affaire, à ce nouveau théâtre que j'aurais promis de planter sur la scène, complet, superbe, renouvelant d'un coup la littérature dramatique, et dont on m'accuse de ne rien avoir donné du tout. D'abord, je réponds que, personnellement, je n'ai rien promis, en dehors de ma vie de travail et de ma bonne volonté ; et j'ajoute ensuite que je serais parfaitement ridicule, à étiqueter moi-même les passages de mon œuvre : ceci est nouveau, ceci ne l'est pas⁷²⁷...

En même temps, dans la préface de *Renée*, mais aussi dans celle de *Thérèse Raquin*, l'écrivain ne manque pas de s'arrêter sur les éléments primordiaux caractéristiques du naturalisme, afin d'en souligner l'importance pour ses drames. Dans ses deux pièces, Zola déclare avoir déplacé l'action sur le terrain de la lutte intime : ce qui l'intéresse, c'est d'en pouvoir « faire une étude purement humaine, dégagée de tout intérêt étranger »⁷²⁸ ; d'observer l'influence du milieu et/ou de l'hérédité sur le comportement des personnages ; enfin, métaphoriquement parlant, de transformer l'intrigue en un problème arithmétique et le dénouement en résultat de ce dernier. En effet, il est fructueux de considérer les drames de Zola en tant que dispositifs fondés sur une suite d'événements enchaînés selon la logique implacable des passions et des faits ; le suicide du protagoniste se révèle alors en être « l'extrême conclusion ». Aussi faut-il noter d'entrée de jeu que même si Zola proclame avoir « détruit le symbole de la fatalité antique »⁷²⁹, il remplace celle-ci par la double influence de l'hérédité et du milieu, d'autant plus inévitable qu'elle relève du passé révolu – d'où

⁷²⁷ Zola E., Préface à *Renée* in *Œuvres complètes*, t. XV, *Théâtre et poèmes*, Paris : Cercle du livre précieux, 1969, p. 427.

⁷²⁸ Zola E., Préface à *Thérèse Raquin* in *Œuvres complètes*, t. XV, *Théâtre et poèmes*, Paris : Cercle du livre précieux, 1969, p. 123.

⁷²⁹ Zola E. Préface à *Renée* in *Œuvres complètes*, t. 15, *Théâtre et poèmes*, Paris : Cercle du livre précieux, 1969, p. 427.

l'importance cruciale, dans ses drames, de l'espace scénique qui participe à l'action quasiment au même titre que les personnages.

Or, à première vue, le cadre dans lequel les combats intimes des personnages ont lieu ne change pas significativement par rapport au cadre mélodramatique ou par rapport à celui d'un drame bourgeois⁷³⁰. Au lever du rideau, on se trouve chaque fois en face d'un cercle familial quasi parfait, et d'un monde fictionnel ordonné dont un malheur vient par la suite menacer les fondements : dans l'exposition de *Madeleine* et de *Thérèse Raquin*, on nous présente une famille sans faille ; dans le premier acte de *Renée*, Béraud arrive aisément à réparer la faute de sa fille et à reconstituer le cercle familial en arrangeant le mariage de Renée avec Saccard. Aussi les drames zoliens visent-ils souvent l'effet pathétique propre au mélodrame : on s'en persuadera davantage dans le troisième chapitre qui se propose d'examiner les changements que l'écrivain opère au sein du dispositif fictionnel en transposant ses romans à la scène. Anne-Françoise Benhamou souligne d'ailleurs que même en collaborant avec William Busnach sur l'adaptation théâtrale de *L'Assommoir*, Zola tient obstinément à faire rentrer l'intrigue romanesque dans la carcasse mélodramatique, et ce de manière assez naïve, malgré l'opposition de Busnach, dramaturge habile ; mais en même temps, Zola ne renonce ni à la causalité stricte, ni à d'autres spécificités propres à son œuvre romanesque. La production théâtrale de Zola prend donc forme au carrefour de l'approche positiviste et de l'influence mélodramatique ; or, du mélodrame l'auteur n'emprunte que la structure familière au spectateur qui est par la suite progressivement défaite tout au long de l'action. Ainsi, « la convention du mélodrame travaillée jusqu'à la rupture par le matériau naturaliste [rend] possible [...] l'émergence d'un théâtre nouveau »⁷³¹. Ce propos trouve la confirmation dans l'étude de Janice Best⁷³² : à la suite de l'examen des pièces écrites par Zola lui-même et des adaptations théâtrales de ses œuvres effectuées en collaboration, Best conclut qu'il s'agit d'autant de tentatives « de transposer à la scène ses structures romanesques »⁷³³ sans faire appel aux seules conventions du mélodrame.

En effet, à l'inverse d'un mélodrame classique, chez Zola, le danger menaçant le monde fictionnel ordonné n'arrive pas de l'extérieur, sous les habits du traître, mais surgit à l'intérieur même du cercle familial. Le Réel s'insinue au sein du dispositif à travers les cercles intimes des protagonistes, qu'il s'agisse

⁷³⁰ Ce qui est tout à fait logique dans la mesure où le drame naturaliste se donne pour objectif d'étudier ce même milieu bourgeois. Néanmoins, on verra que le cadre conventionnel influe inévitablement sur l'horizon d'attente des spectateurs de l'époque : la critique reproche souvent à Zola, mais aussi à Daudet et Hennique, de mettre en scène des situations « invraisemblables », dans lesquelles les personnages ne respectent pas les normes de comportement « mondains » - nous y reviendrons amplement.

⁷³¹ Benhamou A.-F., « Du hasard à la nécessité : *L'Assommoir* au théâtre » in *Études théâtrales*, no. 15-16, « Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 », 1999, p. 28.

⁷³² Best J., *Expérimentation et adaptation : Essai sur la méthode naturaliste de Zola*, Paris : J. Corti, 1986.

⁷³³ *Ibid.*, p. 220.

de Madeleine, qui mène une vie dissolue (aux yeux des contemporains) avant son mariage, de Thérèse et Laurent qui assassinent Camille, mari de Thérèse, pour assouvir leur passion adultère, ou bien encore de Renée, en qui, sous l'influence de l'hérédité maternelle, surgit un désir qui se révèle incestueux. Dans la lutte intime que Zola désire mettre en scène s'affrontent alors la conscience morale et le côté sombre du personnage, voire la Persona et l'Ombre jungiennes, sur lesquelles nous reviendrons par la suite ; et c'est cette lutte qui constitue l'essence du conflit dramatique des pièces en question, tandis que dans le mélodrame, on l'a vu, le conflit implique toujours une force extérieure : l'opposition se manifeste entre la famille et le traître et/ou entre le protagoniste et la famille. Il va de soi que le conflit zolien diffère également du conflit propre au drame romantique : l'espace intime d'un Hernani ou d'un Chatterton peut être déchiré par le doute, mais ce doute concerne, pour la plupart, l'intégration du héros au sein du cercle social ; or dans les drames de Zola, le cercle social n'existe que de nom, ne revêtant pas d'importance primordiale. Le protagoniste se voit donc en conflit avec soi-même, ou plus précisément avec son passé : de l'interpersonnel, le conflit devient intrapersonnel ; et dans ce combat sans issue positive, puisque prédéterminé par « un principe supérieur »⁷³⁴, le personnage entraîne tous les autres membres du cercle familial – au dénouement, conséquence logique, celui-ci s'avère être déformé.

Le cercle familial des drames de Zola est circonscrit par le cercle divin. Dans *Madeleine*, ce dernier est explicitement évoqué, de l'exposition jusqu'au dénouement : la pièce commence par la lecture d'une parabole biblique ; deux logiques religieuses, celle de l'Ancien Testament et celle du Nouveau Testament se confrontent par la suite ; il va sans dire que la problématique de l'absolution des péchés occupe une place importante, voire primordiale, dans cette œuvre. Et même si Dieu n'est guère présent dans le discours des personnages de *Thérèse Raquin* et de *Renée*, il est incarné dans l'espace scénique sous la forme du personnage qui détient le pouvoir d'accorder le pardon aux protagonistes coupables et qui se présente sous les traits d'une figure maternelle (Mme Raquin) ou paternelle (Béraud dans *Renée*). On peut y voir une ressemblance avec les pères de mélodrame ; pourtant, chez Zola, la figure divine revêt une dimension à peu près surnaturelle : Mme Raquin, au dénouement de la pièce, se transforme en statue vivante ; Béraud, père de Renée, peut être comparé à Minos qui « tient l'urne fatale » aux enfers, dans *Phèdre* de Racine, et ce surtout au premier acte de la pièce. La figure divine, qui se rapproche du Dieu cruel de l'Ancien Testament, exerce aussi une influence directe sur la présence

⁷³⁴ Voir Sarrazac J.-P., « Reconstruire le Réel ou suggérer l'indicible » in *Le Théâtre en France*, dir. J. de Jomaron, Paris : A. Colin, 1992, p. 722. Sur ce plan, le théâtre naturaliste se recoupe avec le drame symboliste : les deux reprennent et adaptent, selon leurs propres besoins, le principe même de la fatalité tragique, visant à mettre en œuvre une sorte de « tragique quotidien ». Le drame symboliste, dans ce sens, est plus proche du modèle tragique « ordinaire », reléguant les fonctions de la Fatalité au transcendant ; tandis que le drame naturaliste met en scène « l'homme physiologique », l'opposé de « l'homme métaphysique » des symbolistes.

de la pitié au sein du monde fictionnel : en conséquence, elle agit sur le mouvement cathartique ainsi que sur la réception du suicide par le lecteur virtuel. À l'inverse des suicides mélodramatiques ou romantiques, qui amènent leur récepteur sinon à la catharsis jouissive, du moins à la catharsis plaisante, les suicides zoliens, excepté celui de *Renée*, arrivent tout au mieux à éliminer la tension dramatique du dispositif fictionnel où la pitié n'est pas de mise et qui se fonde, principalement, sur le mensonge et l'oubli.

1.2. Oubli et mensonge

Le dispositif dramatique de Zola ne cherche donc pas à se débarrasser des acquis de la dramaturgie aristotélicienne. Toutefois, sur le plan temporel, il ne ressemble plus aux dispositifs du drame antérieur, dont l'action est orientée vers l'avenir ou ciblée sur le présent, les personnages ne cherchant que rarement les causes de leurs malheurs dans le passé. Les Bons de mélodrame aspirent à parvenir à dévoiler le secret qui permettra de restituer l'ordre familial troublé par les Méchants ; le héros romantique aspire à trouver le moyen de rester soi-même au sein de la société afin de restituer son ordre intime. Les protagonistes de Zola, quant à eux, semblent n'aspirer à rien d'autre qu'à échapper à leur passé ; les souvenirs submergent leur espace mental sans laisser de place pour l'avenir : le « demain » des personnages zoliens se révèle ainsi le plus souvent être un nouvel « hier ». C'est donc le passé du ou des protagonistes, un passé sombre et cruel, qui soutient le dispositif et sert de ressort dramaturgique à la pièce, tout en pénétrant et en contaminant le cercle familial et l'espace scénique depuis le ou les cercles intimes des personnages.

Cela advient toujours au sein d'une même structure incestueuse qui comprend un personnage féminin « androgyne » et deux personnages masculins. La vigueur et la résolution de l'héroïne font contraste avec la passivité et l'indécision propres à l'un des hommes : Madeleine et Francis, Thérèse et Camille, Renée et Maxime illustrent ce principe. Par opposition, l'autre protagoniste masculin s'avère être un homme jovial, énergique et ferme (respectivement Jacques, Laurent et Saccard) : les traits caractéristiques de la femme se reflètent, pour ainsi dire, en deux hommes qui, de plus, se considèrent, d'une certaine manière, comme frères. Francis et Jacques, dans *Madeleine*, ont passé leur enfance ensemble sous le même toit, dans la maison de Mme Hubert, la mère de Francis : « Nous étions deux frères. – Et nous sommes restés frères...⁷³⁵ » Camille et Laurent de *Thérèse Raquin* se connaissent, eux aussi, depuis la prime jeunesse : « Oui, c'est un frère »⁷³⁶, confirme Camille à Mme Raquin, sa mère. Enfin, Saccard et Maxime, dans *Renée*, quoique père et fils, entretiennent des rapports plutôt fraternels ou encore ceux de bons camarades

⁷³⁵ Zola E. *Madeleine* in *Œuvres complètes*, t. 15, *Théâtre et poèmes*, Paris : Cercle du livre précieux, 1969, I, 4, p. 87.

⁷³⁶ Zola E., *Thérèse Raquin* in *op.cit.*, I, 4, p. 133.

qui partagent jusqu'à leurs maîtresses⁷³⁷. Le motif du partage joue aussi au sein de deux premières structures évoquées, et si dans *Thérèse Raquin*, c'est Camille qui s'en trouve brutalement éliminé, dans *Madeleine* et *Renée*, l'une des raisons pour lesquelles la protagoniste est amenée à se tuer est justement qu'elle se sent « de trop » au sein du couple masculin parfait qu'elle déséquilibre par sa présence en le transformant en un bancal (sinon banal) ménage à trois. Si les dispositifs fictionnels, de manière générale, sont fondés sur l'existence d'un tiers exclu qui observe la structure de l'extérieur et la transforme en dispositif par la présence même de son regard, les dispositifs dramatiques zoliens illustrent parfaitement ce principe et, de ce point de vue, ils sont exceptionnellement dynamiques, car chacun des trois personnages, à un moment donné, peut se retrouver dans la position de l'exclu ; s'il s'agit d'une femme, elle va jusqu'à préférer la mort à l'exclusion.

Même si en apparence, cette structure fait appel à un conflit interpersonnel assez habituel, quoiqu'obscurci par les motifs incestueux, dans les pièces en question, il reste, pour ainsi dire, en marge de l'action et sert de prétexte ou de cadre au conflit central de la pièce, à savoir le conflit intrapersonnel qui confronte les personnages à leur passé⁷³⁸. Le passé, dans ce contexte, se révèle être une force insurpassable, brutale et mortifère, surgissant sous forme de souvenirs, souvent imagés en détail, et à laquelle les personnages tentent en vain d'échapper. Pour ce faire, ils ont à leur disposition trois moyens principaux : l'oubli, le mensonge et l'évasion.

Ainsi, Madeleine et Francis quittent la maison familiale pour fuir devant Jacques « ressuscité » et tentent d'occulter les souvenirs par la force de la pensée ; Thérèse et Laurent cachent aux autres le fait qu'ils ont assassiné Camille dont le portrait reste d'ailleurs accroché dans leur chambre, et s'efforcent eux-mêmes de tout oublier ; Renée, quant à elle, déchirée entre sa conscience et sa passion, tente de se cacher cette dernière à elle-même jusqu'à ce qu'elle soit amenée à lui succomber ; par la suite, elle projette de s'enfuir de chez Saccard avec Maxime. L'oubli, le mensonge et l'évasion (ou l'idée de l'évasion) du cercle familial⁷³⁹ sont autant d'écrans que les personnages dressent devant leur passé pour se protéger de son irruption au sein de la structure ; car le passé, dans ce contexte, se révèle être la vérité crue qui, on le verra, à la fois épure et

⁷³⁷ « Vous avez eu des maîtresses communes, vous avez mené une vie débraillée de camaraderie... », leur reproche Renée au dénouement de la pièce, Saccard ayant découvert son fils dans la chambre de sa femme, sans que Saccard s'en offusque. (*Renée* in *op.cit.*, V, 13, p. 508).

⁷³⁸ Notons sur ce point que dans le théâtre de Maeterlinck, on repère également une « superposition » des conflits similaire : dans un cadre assez conventionnel, les personnages cherchent à atteindre le transcendant. Voir *infra*, p. 392.

⁷³⁹ ... que l'on pourrait, à la rigueur et en poursuivant notre réflexion, considérer comme une forme de suicide symbolique. Par l'évasion du cercle familial, le personnage se supprime littéralement de la dimension du Symbolique du monde fictionnel ; chez Zola, l'évasion ne produisant pas l'effet recherché (la protection du passé) ou la pensée de l'évasion n'aboutissant pas à l'action, le personnage procède au suicide effectif.

déforme le monde fictionnel. Par conséquent, dans le dispositif dramatique de Zola, le passé se situe du côté du Réel, donc de l'autre côté de l'écran de représentation. Néanmoins, lorsqu'il commence à crever les écrans et qu'il pénètre au sein du monde fictionnel en question, il en déforme souvent la dimension de l'Imaginaire de manière à créer des images sidérantes aussi bien pour les personnages que pour le lecteur virtuel.

La tension dramatique est alors engendrée par les tentatives successives, mais infructueuses des personnages pour échapper à leur passé : l'espoir du lecteur virtuel est celui de les voir réussir dans leur entreprise ; l'inquiétude porte par conséquent sur la possibilité de l'échec, d'autant plus importante que le dénouement se rapproche. En outre, lorsqu'il vient habiter ces mondes possibles, le lecteur virtuel se voit doté d'omniscience par rapport au passé qui travaille inlassablement les écrans du mensonge et de l'oubli : cette omniscience rappelle alors celle du lecteur virtuel des mélodrames vis-à-vis du secret. Cela dit, le lecteur virtuel des trois pièces en question est également animé par une envie ambiguë : d'une part, il craint l'effraction de l'écran protecteur, de l'autre, il est désireux de voir l'effet que cela produira. Et grâce à l'agencement habile des scènes intimes qui se détachent des scènes « familiales », le lecteur virtuel se trouve, régulièrement, dans la position d'un voyeur véritable, n'aspirant qu'à se repaître davantage des tableaux terrifiants ou horribles que l'on expose devant son regard intime jusqu'à ce que la tension dramatique atteigne son apogée.

À cet instant, où le passé, c'est-à-dire la vérité, remplit l'espace-temps fictionnel jusqu'à ce que les écrans crèvent sous sa pression, le protagoniste se rend compte qu'il est impossible de fuir son ombre et que la mort est l'unique possibilité sinon de racheter ses crimes, du moins d'échapper à la colère divine : c'est alors qu'il se suicide. Pourtant, la tension cathartique, du moins en ce qui concerne *Madeleine* et *Thérèse Raquin*, change de nature par rapport au drame « classique » : dans ces deux cas, la catharsis se résume à une simple évacuation de la tension dramatique, car elle est loin d'être « jouissive » ou « plaisante »⁷⁴⁰. Cela tient d'abord à ce que le sort du monde fictionnel reste ambigu : il est difficile de décider s'il est déformé par la mort ou, à l'inverse, épuré par la vérité ; mais c'est dû aussi à la saturation de l'espace scénique par la terreur, à laquelle s'ajoute l'absence quasi parfaite de la pitié : *Madeleine* en offre un premier exemple fascinant.

⁷⁴⁰ Quitte à brûler les étapes, indiquons que le drame symboliste, dans ce sens, va encore plus loin en remplaçant la catharsis par l'anticatharsis, laissant, pour ainsi dire, la tension dramatique dans l'espace intime du lecteur virtuel.

2. Victimes du passé : Madeleine, Thérèse, Renée

2.1. *Madeleine*⁷⁴¹ : « Seigneur Dieu ! je me souviens...⁷⁴² »

La conduite de ces gens-là est bien étrange. Ce sont tous des échauffés, des fous, des cervelles romantiques⁷⁴³.

Si *Madeleine* d'Émile Zola, écrite en 1866, refusée par la suite au Théâtre du Gymnase ainsi qu'au Vaudeville, ayant servi de carcasse à la nouvelle *Madeleine Férat* publié en 1868, attire finalement tant de public lors de sa première représentation au Théâtre-Libre le 2 mai 1889, après avoir donc passé trente ans au fond d'un tiroir, c'est que les spectateurs sont curieux de découvrir l'œuvre de jeunesse du maître de Medan. « Les trois actes de Zola et *La Patrie en danger* (des Goncourt) furent plutôt des curiosités littéraires, précieuses à cause des grands noms de leurs auteurs, » note André Antoine⁷⁴⁴. Les critiques jugent *Madeleine* avec une indulgence bienveillante et parfois ironique, ne manquant pas de rappeler aux lecteurs qu'il s'agit d'une œuvre de « M. Zola enfant », mais dans laquelle on peut déjà apercevoir la main d'un grand artiste. En qualifiant la pièce de « petit vieux mélo »⁷⁴⁵, de « noir mélodrame »⁷⁴⁶ ou bien en insistant sur le caractère éminemment romantique de l'action⁷⁴⁷, ils reprochent à Zola, en premier lieu, de manquer à la vraisemblance. Francisque Sarcey, critique littéraire du *Temps*, développe sur ce point un raisonnement détaillé qui rend compte des réactions possibles des spectateurs de l'époque. Lorsqu'on découvre que *Madeleine* fut l'amante de Jacques, fait remarquer Sarcey, on aurait tendance à penser qu'elle n'a le choix qu'entre deux options : soit demander à son ancien amant de partir sans révéler leur secret commun, soit de recevoir Jacques de manière sèche et froide, car « les hommes ne se trompent jamais à ces avertissements ». Néanmoins, poursuit Sarcey, *Madeleine* ne choisit ni l'un ni l'autre, et préfère tout dire à son mari :

⁷⁴¹ Zola E., *Madeleine* in *Œuvres complètes*, t. 15, *Théâtre et poèmes*, Paris : Cercle du livre précieux, 1969.

⁷⁴² II, 4, p. 99.

⁷⁴³ Jules Lemaître sur la première représentation de *Madeleine* in *Journal des débats politiques et littéraires*, le 6 mai 1889.

⁷⁴⁴ Antoine A., *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, Paris : A. Fayard, 1921, p. 149.

⁷⁴⁵ Charles Martel in *La Justice*, le 3 mai 1889.

⁷⁴⁶ Francisque Sarcey in *Le Temps*, le 6 mai 1889.

⁷⁴⁷ Henry Céard, dans *Le Siècle*, évoque « le romantisme de certaines situations et l'étrangeté de certaines psychologies » (3 mai 1889), Henry Bauer, dans *L'Écho de Paris* du même jour, parle de la « flamme romantique » propre au retour du passé ; enfin, Jules Lemaître (*art.cit.*) déclare que « c'est une œuvre purement romantique ». Le romantisme, semble-t-il, revient, pour les critiques de l'époque, à l'invraisemblable, probablement sous l'influence de Zola lui-même. Celui-ci, d'ailleurs, selon Antoine, fut plutôt étonné du retour bienveillant des critiques, car il jugeait *Madeleine* être une œuvre assez médiocre (cf. *Mes souvenirs...*, *op.cit.*, p. 147).

... vous n'imaginez pas la stupéfaction du public. [...] Or, au théâtre, tout ce qui est inexplicable choque le public au lieu de l'intéresser⁷⁴⁸.

Jules Lemaître s'adonne à une réflexion similaire et conclut qu'effectivement, les actions des personnages sont « bien étranges » et superflues, lui-même étant persuadé, en assistant au spectacle, que « les choses s'arrangeraient en douceur ». Toutefois, son intelligence va plus loin que la critique assez univoque de Sarcey : s'interrogeant minutieusement sur sa propre réaction ambiguë face à la pièce qui lui semble, d'une part, s'éloigner décidément de « l'observation de la réalité » propre au romancier, et de l'autre, être une « œuvre brutale [...] d'un obsédé de la chair » et donc relever de l'écriture purement zolienne, Lemaître termine en concluant que *Madeleine*, somme toute, fait usage des mêmes types de personnages, « les exceptions morbides, les détraqués et les maniaques », et se fonde sur le même amour fatal aboutissant « à une manière de mysticisme » que l'ensemble des romans de Zola – ce qui explique et justifie, selon lui, l'in vraisemblance propre à la pièce en question. De même, pour étayer son argumentaire, Lemaître souligne très justement que *Madeleine* « n'est point un drame intérieur. Les remords et l'épouvante [...] viennent *par les yeux* »⁷⁴⁹ – par la suite, nous aurons l'occasion de nous arrêter sur la manière dont l'espace véhicule la terreur dans ce dispositif dramatique.

En juxtaposant les avis des critiques, on voit donc se confirmer la caractéristique générale des dispositifs dramatiques zoliens : la structure et les procédés dramaturgiques de *Madeleine* sont peu ou prou classiques, relevant du « bon vieux » mélodrame ; or les personnages obsédés et les situations cruelles, dont la logique est radicalement différente de ce que les spectateurs de l'époque sont habitués à voir sur scène, se détachent de cette structure en laissant une impression étrange et même révoltante que l'on n'arrive pas à classer ailleurs que sous la dénomination dépréciative de « romantique ». L'ensemble des critiques s'arrête aussi sur le rôle déterminant du passé⁷⁵⁰ : en effet, *Madeleine* le met au jour de manière beaucoup plus explicite que *Thérèse Raquin* et *Renée*, les personnages répétant sans cesse qu'il est impossible « de tuer les souvenirs ». Pourtant, ce qui rend *Madeleine* unique dans son genre, ce n'est pas simplement l'infiltration du passé au sein du monde fictionnel⁷⁵¹, mais la manière dont elle s'effectue : d'une part, le lecteur virtuel est invité à assister à la superposition (terrifiante) des espaces-temps opérée *via* l'Imaginaire au sein même de l'espace scénique ; de l'autre, grâce à l'évocation constante du cercle divin, ce processus d'infiltration s'inscrit dans un cadre plus abstrait, à la fois religieux et philosophique, de la sorte que le monde fictionnel de *Madeleine* vacille, inlassablement, entre une menace de déformation et un espoir d'épuration ; et ni le

⁷⁴⁸ *Art. cit.*

⁷⁴⁹ Lemaître J., *art.cit.*

⁷⁵⁰ « Oh ! Le Passé ! Il est comme Sarah-Bernhardt à la fin des actes, il revient toujours, » s'exclame Charles Martel (*art.cit.*).

⁷⁵¹ ... qui constitue d'ailleurs également le propre des dispositifs dramatiques d'Ibsen et de Strindberg.

suicide, ni la réception de l'acte suicidaire par les autres personnages ne sont à même d'arrêter ce va-et-vient perpétuel.

Résurrection

L'exposition de *Madeleine* présente au lecteur virtuel un cercle familial solidement bâti, calme et heureux ; la première didascalie décrit un décor de mélodrame et met d'emblée en œuvre le contraste entre l'intérieur paisible et l'extérieur désordonné que l'on retrouve aisément chez un Pixérécourt : « Au-dehors, le vent souffle ; au-dedans un grand calme »⁷⁵². Mis à part le fait que la première scène s'ouvre par la lecture d'un extrait de la Bible qui influence significativement l'itinéraire du lecteur virtuel, le dialogue de Madeleine et de Mme Hubert tend à renforcer l'impression initiale d'un bonheur immobile : aux interrogations de Mme Hubert, persuadée que sa belle-fille, venue de Paris, s'ennuie dans la contrée provinciale, Madeleine répond qu'à l'inverse, elle est heureuse, elle qui aime tant « ces longues soirées si uniformes, cette grande pièce si paisible, cette lampe qui sommeille... »⁷⁵³

Cet état de choses initial se voit aussitôt déstabilisé : l'espace-temps fictionnel est contaminé par le passé qui s'incarne littéralement sur scène et qui, dès lors, ne cesse de s'y infiltrer sournoisement. Le retour du passé au sein de l'espace scénique peut être traité en termes de résurrection : au début de la troisième scène, Francis apparaît dans le salon familial en déclarant qu'il a « mangé avec un mort »⁷⁵⁴. Jacques Gauthier, orphelin, ami de Francis et ancien amant de Madeleine, que l'on croyait avoir été tué à Magenta, revient dans la maison où il a passé son enfance. À cette nouvelle, Madeleine s'évanouit, ce qui pique d'ailleurs la curiosité du lecteur virtuel qui commence à s'interroger sur la nature des relations de la protagoniste avec Jacques ; c'est par ailleurs à peu près au même moment qu'est évoqué le flacon de strychnine qui servira à la mort volontaire au dénouement⁷⁵⁵. Par la suite, revenue à elle, Madeleine quitte le salon où les deux camarades s'installent pour parler. À travers leur dialogue, une première superposition des espaces-temps du passé et du présent, superposition qui n'est encore que partielle et donc peu offensive, est mise en œuvre ; et les liens fraternels qui soudent les personnages sont, eux, mis au jour de manière saillante. Devant la cheminée, chacun reprend la même place qu'autrefois⁷⁵⁶ ; Jacques confirme que dans la maison, il irait « partout sans

⁷⁵² I, p. 81.

⁷⁵³ I, 2, p. 84. La lampe qui sommeille nous fait par ailleurs penser à la maison d'*Intérieur* de Maeterlinck, une maison mélodramatique par excellence dont le passé irréversible menace d'ébranler les fondements... D'une certaine manière, si Zola est toujours en train d'observer cette maison de l'intérieur, Maeterlinck déplace le regard intime du lecteur virtuel à l'extérieur.

⁷⁵⁴ I, 3, p. 85.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 86. « Francis : Mère, donne-moi le flacon rouge, là, dans la petite pharmacie... Pas celui-ci, c'est de la strychnine... L'autre, à côté. »

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 87.

lumière »⁷⁵⁷ ; enfin, après avoir retracé les souvenirs communs et partagé des nouvelles, Jacques part dans la chambre bleue, la sienne, où, enfants, ils couchaient ensemble avec Francis « dans un grand lit à vieux rideaux de perse »⁷⁵⁸. C'est alors que Madeleine rentre sur scène pour avouer à son mari sa liaison d'autrefois avec Jacques, qu'un lecteur intelligent aura d'emblée devinée, et pour l'implorer de quitter sur le champ les lieux que la présence du revenant rend menaçants – selon Madeleine, « la maison croule »⁷⁵⁹, car « les souvenirs sont lâchés »⁷⁶⁰.

Ainsi, obéissant à un coup de hasard, le cercle familial change de nature : le passé, qui « ne meurt jamais », vient le contaminer et le transforme d'un refuge sûr en un lieu qui rejette littéralement la protagoniste – sur un plan abstrait, mais aussi sur le plan spatial. De fait, au sein du « ménage à trois » de *Madeleine*, les liens entre les couples de personnages principaux (Jacques et Francis, Francis et Madeleine, Madeleine et Jacques) sont trop figés pour pouvoir souffrir l'intervention d'un tiers sans se rompre :

MADELEINE :

[...] Comment aborderais-tu ton frère, et que lui dirais-tu, pour lui expliquer que, moi, je lui ai pris sa place ? [...] Il ne doit pas nous revoir. C'en est fait de notre amour, si l'un de nous revoit cet homme. Il serait toujours là, entre nous⁷⁶¹.

C'est donc dans l'espoir de pouvoir échapper, physiquement, au passé ressuscité, mais surtout dans le but de l'oublier – ce qui serait impossible en restant dans la maison corrompue – que Francis et Madeleine s'évadent. À la tombée de la nuit, ils s'arrêtent dans un hôtel sur la route du Montpellier qui se présente à eux comme une sorte de non-lieu paisible : « Nous sommes en dehors du monde, en dehors de la vie, et nous pouvons nous appartenir, sans que personne ne se lève entre nous »⁷⁶². Toutefois, ce moment de calme s'avère fulgurant : dès que Francis quitte la chambre pour aller chercher le dîner, Madeleine commence à reconnaître les objets qui l'entourent ; et à l'instant où elle s'exclame en se dressant, « Seigneur Dieu ! je me souviens ! », c'est-à-dire à l'instant où le souvenir crève l'écran fragile de l'oubli, les spectres du passé commencent à surgir dans l'espace scénique ; et la pire crainte de Madeleine s'accomplit : Jacques entre dans la chambre, s'offrant à son regard. Il est suivi de Laurence, ancienne amie de Madeleine, qui rappelle à la protagoniste les jours qu'elles avaient passés ensemble, à Paris. Alors, Madeleine tente d'occulter les fantômes en dressant devant eux le voile du mensonge, ou plus précisément le voile de la non-reconnaissance redoublé par le mépris : à Jacques, qui tente de deviner qui est le nouvel amant de Madeleine, elle ne répond que par des négations sèches ;

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 86.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁷⁵⁹ I, 5, p. 92.

⁷⁶⁰ I, 6, p. 94.

⁷⁶¹ I, 5, p. 92.

⁷⁶² II, 3, p. 97.

et elle tente de se débarrasser le plus promptement possible de Laurence, laquelle est naturellement curieuse d'apprendre des nouvelles de son amie. Ces deux scènes, en plus d'avoir une importance cruciale pour la composition du cercle divin et l'itinéraire de la lecture, nous permettent également de mieux saisir la nature de l'identité des protagonistes zoliens, pour ainsi dire dialectique et beaucoup plus cruelle que celle d'un personnage romantique ou de mélodrame, ainsi que de voir de plus près les sources du conflit intrapersonnel évoqué.

Persona et Ombre

Sur le plan de l'identité, Madeleine représente un cas de figure curieux : réfugiée au sein du cercle familial paisible et immobile, elle semble avoir parfaitement « recouvert » son identité propre par le masque de la bonne épouse qui s'inscrit parfaitement dans le cadre familial et la tient parfaitement à distance de ce premier. Devant son identité ancienne, elle dresse l'écran de l'oubli (« Je vous aimais bien, j'avais oublié, je me croyais *une créature pareille à vous...* »⁷⁶³) ; et lorsque son passé s'incarne littéralement autour d'elle et que l'identité refoulée menace de reprendre dessus, elle entreprend de vaines tentatives de protéger son masque, d'où l'accueil froid qu'elle réserve à Laurence : « je ne suis plus celle que vous avez connue »⁷⁶⁴. L'idée même du retour de l'identité ancienne est angoissante, ce qui est relativement nouveau par rapport aux pièces précédemment examinées dont les personnages sont occupés par la protection ou bien encore par la recherche de leur moi « véritable », comme c'est le cas des protagonistes hugoliens. Chez Zola, le moi authentique fait peur.

À ce stade de notre réflexion, il nous faut noter que la conception de l'identité de Ricœur (*ipse* et *idem*) à laquelle nous avons eu recours jusqu'ici, n'est plus pleinement opératoire pour le corpus naturaliste et symboliste. Le conflit dramatique s'y trouve pour ainsi dire dans l'espace intime du personnage ; celui-ci n'est plus tant concerné par son rapport avec le cercle social ou le cercle familial, que par son désir de comprendre ce qui passe à l'intérieur de lui-même. En même temps, pour ce qui est des protagonistes de Zola, ceux-ci éprouvent des difficultés manifestes avec le « maintien de soi » ou bien encore avec la « fragilité de l'identité », si l'on reprend les termes ricœurains⁷⁶⁵ : d'une part, puisque leur masque menace toujours de crever sous le poids du passé, de l'autre, puisqu'ils doivent cacher leur identité « véritable » aux autres personnages, car elle est liée au vice. En même temps, à l'inverse des masques « romantiques », le masque d'un protagoniste zolien ne s'oppose plus à l'être poétique, mais au versant « bestial » de l'identité du personnage. Cette opposition, quant à elle, se laisse mieux comprendre par l'intermédiaire de la tripartition

⁷⁶³ II, 10, p. 105, n.s.

⁷⁶⁴ II, 8, p. 101.

⁷⁶⁵ Voir *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil, 2000, pp. 98–99.

que propose Jung entre le Moi⁷⁶⁶, la Persona et l'Ombre (et sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, pour en préciser les enjeux, en parlant du drame symboliste).

En simplifiant, le Moi, dans son acception jungienne, est la partie consciente du psychisme ; la Persona est le masque que l'on montre aux autres dans le souci d'être accepté par eux ; enfin, l'Ombre, qui s'oppose à la Persona, est la partie refoulée dans l'inconscient de crainte de ne pas être approuvé par l'autrui : elle se constitue de pulsions « négatives » dont on n'a conscience que très vaguement et qui suscitent, en général, de l'angoisse lorsqu'elles font leur apparition dans le champ de la conscience. D'une certaine manière, les protagonistes zoliens, qu'il s'agisse de Madeleine, de Thérèse et Laurent ou de Renée, se trouvent alors nettement partagés entre la Persona et l'Ombre ; nous allons jusqu'à postuler que leur être, déterminé par le passé, ne relève que de l'Ombre : c'est pour cela que ses manifestations affolent les personnages et qu'ils essaient, vainement, de l'occulter à l'aide d'un masque plus ou moins stable.

Cela dit, l'Ombre n'est absente ni dans le mélodrame ni dans le drame romantique ; le secret de mélodrame, s'il fait partie du cercle intime du personnage, peut être envisagé dans les mêmes termes : ainsi, lorsque le personnage découvre son Ombre, il est souvent amené à se tuer ; chez un personnage romantique, le côté « sombre » de son identité peut également susciter des pulsions suicidaires, car il rend son intégration au sein du cercle social ou familial parfaitement impossible. Pourtant, si ces types de personnages sont également marqués par un Moi qui se manifeste, par exemple, *via* l'existence d'une morale individuelle peu ou prou infaillible, les protagonistes de Zola semblent être privés de cette « couche intermédiaire », néanmoins constitutive de l'identité, ce qui conditionne, d'une certaine façon, la noirceur et le caractère terrifiant propre aux drames en question. En nous penchant sur *Thérèse Raquin*, dans laquelle cette dimension, sur le plan de l'Imaginaire, se révèle encore plus saillante que dans *Madeleine*, nous nous arrêterons également sur les particularités de l'identification aux personnages « déchirés » entre l'Ombre et la Persona, à la fois fascinants et répulsifs. Dans la pièce examinée, de ce point de vue, il est rare que l'Ombre du personnage, soigneusement voilée, jaillisse ; or ces irrupsions, que l'on peut au juste titre considérer en tant qu'irruptions du Réel au sein du dispositif fictionnel, déterminent les *scènes*.

Force des souvenirs

Revenons dans la chambre d'hôtel de *Madeleine* dont les murs mêmes commencent à suinter le passé. Laurence partie, Madeleine reste avec Francis ; affolée, elle lui avoue que non seulement Jacques vient de s'arrêter dans la chambre voisine, mais aussi qu'ils se trouvent dans la chambre qu'elle avait autrefois habitée avec son amant pendant huit jours. Le second acte arrive à son pa-

⁷⁶⁶ Que nous écrivons toujours avec une majuscule pour distinguer l'acception jungienne de l'usage général du terme.

roxysme, le passé afflue dans l'espace scénique, et une nouvelle superposition des espaces-temps, cette fois-ci brutale, amenant les personnages à la cruauté, se fait jour *via* l'Imaginaire ; examinant la chambre, arrêtant son regard sur les objets qui la meublent, Madeleine restitue minutieusement ses souvenirs, les reliant ainsi au présent de l'action :

... Ces images, il y en a six. Je montais sur une chaise pour les mieux voir... Celle-ci m'a fait pleurer. Jacques riait.

FRANCIS
Tais-toi !

MADELEINE, *allant à la fenêtre*
Par la fenêtre, on voit la cour. Je me souviens bien. [...] Jacques et moi, à la tombée du jour, nous regardions les pigeons qui rentraient un à un.

FRANCIS
Par pitié, tais-toi !
[...]

MADELEINE, *courant*
Là, j'ai écrit quelque chose. [...] J'ai trempé mon petit doigt dans l'encre et j'ai écrit : « J'aime Jacques. »

FRANCIS, *levant les deux poings*
Misérable⁷⁶⁷ !

Madeleine ne peut pas s'arrêter de parler de crainte d'étouffer, puisque le passé « [l]'a repris[e] à la gorge »⁷⁶⁸ et qu'elle n'est pas en mesure de faire obstacle au souvenir terrible, ce qui conditionne, à son tour, le geste de Francis. Depuis le cercle intime de la protagoniste, le passé, voire l'Ombre afflue dans l'espace scénique pour le rendre invivable. Ainsi, nous pouvons observer que le hors-scène de *Madeleine* change manifestement de nature par rapport au hors-scène « classique » : le hors-scène « concret », que l'on peut imaginer entourer l'espace scénique et englober, géographiquement, le sud de la France, même s'il est envisagé comme une échappatoire possible, n'influence pas l'action de manière décisive ; le hors-scène véritable de *Madeleine*, comprenant le passé, l'Ombre ou le Réel, fait alors partie de l'espace intime du personnage et se projette violemment, sous forme du souvenir imagé, dans l'espace scénique. La temporalité de ce dernier s'en voit modifiée : à partir d'un moment, l'espace scénique, jusqu'alors porteur du présent, se transforme en un lieu du passé. Ajoutons de même que le personnage zolien se trouve ainsi écrasé entre deux forces indomptables : le hasard venu de l'extérieur fait surgir des spectres du passé ; ceux-ci, à leur tour, engendrent, depuis le cercle intime, l'afflux des

⁷⁶⁷ II, 10, pp. 104–105.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 105.

souvenirs que l'on ne peut pas freiner et qui entraîne le personnage à des conséquences néfastes.

Observons que l'accès de rage de Francis est aussitôt contrebalancé par l'invitation au suicide de Madeleine⁷⁶⁹ qui arrête sur le champ la brutalité qui menace de s'abattre ; corollaire de l'invitation, l'idée du suicide vient hanter le personnage : Madeleine veut mourir, car dès lors, « à chaque relais, [elle aurait] peur de trébucher contre les fantômes ». Francis réussit pourtant à la persuader de revenir dans la maison de famille afin de tenter d'obtenir le pardon et la consolation auprès de Mme Hubert. De retour, ils apprennent que celle-ci vient de quitter la demeure avec leur enfant. L'espoir de salut anéanti, le cercle familial et donc le masque protecteur parfaitement décomposés (car le masque n'a pas de sens hors du contexte par lequel il est créé), la mort volontaire est l'unique issue pour échapper non seulement à la souffrance, mais aussi au sentiment d'être expulsée du système et de ne pouvoir jamais y rentrer, car de surcroît, Jacques s'est interposé définitivement entre Francis et Madeleine :

MADELEINE

[...] Rappelle-toi, je voulais mourir là-bas, dans l'auberge. Tu m'as dit d'attendre, tu désirais que ta mère décidât de mon sort. Et elle a décidé, elle est partie... La maison est vide, je veux mourir. [...] S'il ne s'agissait que de souffrir, je resterais, je lutterais... Je meurs parce que je suis de trop⁷⁷⁰.

Le duel verbal se mue en affrontement physique : Francis ne consent pas à ce que sa femme s'empoisonne ; mais Madeleine en sort vainqueur en se servant de la force terrible du souvenir⁷⁷¹. Elle s'empare du flacon de strychnine et le vide, tombant dans les bras de Francis. Or avant qu'elle n'expire, Jacques rentre sur scène, accompagné par Mme Hubert et Véronique. Les personnages contemplent la mourante, terrorisés. Et si, dans ce monde fictionnel, il restait une dernière bribe de mensonge, Jacques ne sachant toujours pas que Madeleine est femme de Francis, elle disparaît alors.

Tout au long de l'action, la tension dramatique de *Madeleine* est donc générée principalement par l'infiltration de souvenirs dans l'espace scénique ; et les scènes adviennent à l'instant où les souvenirs transpercent, voire crèvent les écrans protecteurs, qu'il s'agisse de l'oubli ou du mensonge qui se présente, dans ce drame, sous la forme du refus de reconnaître la vérité et de l'apprendre aux autres. Quant aux bifurcations constitutives des scènes, elles se déploient sur un autre plan que celles des drames romantiques ou des mélodrames : si le lecteur virtuel des mélodrames aspire à voir la vertu triompher et le cercle familial se reconstituer, si le lecteur virtuel des drames romantiques, en général,

⁷⁶⁹ « C'est cela, tue-moi... Tu vois que je suis folle et que tu dois me tuer. Qu'attends-tu encore ? » (*idem*). Francis « s'[abat] sur une chaise ».

⁷⁷⁰ III, 4, p. 112.

⁷⁷¹ « Tu ne te souviens pas de la table et de l'aveu qui s'y trouve ?... « J'aime Jacques ! » [...] [Francis] la repousse, tombe dans un fauteuil et sanglote, pendant qu'elle vide le petit flacon d'un trait » (*ibid.*, p. 113).

aspire à la réunion du couple amoureux ou bien à la résolution heureuse du conflit entre le protagoniste et le cercle social, la question que se pose le lecteur virtuel de *Madeleine* – et, en anticipant, celui de deux autres drames de Zola, – est celle de savoir si le personnage réussira à échapper à son passé, que ce soit abstraitement ou physiquement, ou si le passé terminera par le rattraper. Du reste, la tension dramatique suit un schéma tout à fait classique avec la croissance et la diminution respectives de la crainte et de l'espoir : l'espoir augmente à la fin des deux premiers actes, lorsque les protagonistes abandonnent le lieu contaminé par les souvenirs, et ne cesse de diminuer progressivement par la suite après une chute dans la première scène de l'acte. Ainsi, au début du second acte, le lecteur virtuel apprend d'entrée de jeu que Jacques s'est arrêté dans le même hôtel que Francis et Madeleine et, pire encore, que c'est le même hôtel que Jacques et Madeleine ont habité il y a un certain temps : il ne lui reste donc qu'à attendre, avec une sorte de curiosité inquiète, que ce fait soit découvert par les deux fugitifs. De même, les premières scènes du troisième et dernier acte lui apprennent que le pardon tant recherché par les protagonistes, de toute évidence, ne leur sera pas accordé : et si la confrontation verbale et physique qui précède le suicide peut encore augmenter son espoir, quoique de manière insignifiante, le geste suicidaire de Madeleine ainsi que sa mort l'éliminent parfaitement du tissu fictionnel en résolvant la tension dramatique.

En ce qui concerne la tension cathartique à proprement parler, on convient que le dispositif de *Madeleine* insiste sur la terreur bien plus que sur la pitié, cette première surgissant *via* l'espace scénique, mais aussi *via* l'imaginaire des souvenirs, et atteignant son comble à la fin du second acte grâce à la superposition parfaite des espaces-temps du présent et du passé ; c'est alors l'invitation au suicide de Madeleine qui l'atténue. Et même si Madeleine est perpétuellement terrorisée par le passé, les autres personnages, exception faite de Francis, n'ont pas tendance à s'apitoyer sur elle. Au dernier acte, la terreur revêt également un caractère plus abstrait, voire philosophique, les dialogues tournant surtout autour de la possibilité de la rédemption ; le suicide en est le paroxysme. La toile tombe d'ailleurs sur un espace-temps qui fut, tout au long de l'action, contaminé par le passé, mais, sur un autre plan, décontaminé du mensonge par la vérité. C'est pour cela que l'on peut se demander si le suicide de Madeleine déforme ou, à l'inverse, épure le monde fictionnel : l'examen du cercle divin nous permettra d'éclairer cette interrogation et, en même temps, de décider de la nature de la catharsis finale.

« Dieu le Père n'a pas pardonné ! »

Étonnamment, seule l'analyse d'Hippolyte Lemaire, critique théâtral du *Monde illustré*⁷⁷², porte sur la dimension religieuse de *Madeleine* ; les autres comptes rendus la passent sous silence, bien qu'elle soit on ne peut plus explicite, surtout comparée à *Thérèse Raquin* et *Renée* qui ne se servent guère de motifs bi-

⁷⁷² Le 11 mai 1869.

bliques. Lemaire traite *Madeleine* comme une « œuvre inachevée de la rédemption », la protagoniste cherchant, tout au long de l'action, le pardon auprès de sa famille, mais surtout auprès de son mari afin de « guérir son âme » : selon le critique, le suicide de la femme serait prédéterminé par le comportement de Francis qui, effrayé par la force et la précision des images constitutives du souvenir, la repousse. Effectivement, comme nous l'avons évoqué, le motif de la recherche de l'expiation traverse l'œuvre comme un fil rouge : au lever du rideau, l'on voit Véronique, la servante, lire la parabole de la femme de mauvaise vie, l'histoire de la courtisane de Magdala, double biblique de la protagoniste, à qui Jésus pardonna ses péchés⁷⁷³. Dès la première scène, l'œuvre se place au croisement des deux paradigmes religieux, celui de l'Ancien Testament et celui du Nouveau, représentés respectivement par les personnages de Véronique et de Mme Hubert :

VERONIQUE, *lisant à demi-voix* :

« Puis Jésus dit à la femme : Tes péchés te sont pardonnés. » [...]

MME HUBERT, *à Véronique* :

Voilà de grandes paroles. Je préfère cette histoire de pitié et de miséricorde aux pages cruelles que vous nous lisez parfois. Le pardon est doux à accorder.

VERONIQUE, *sur le seuil, emportant le berceau* :

Dieu le Père n'aurait pas pardonné⁷⁷⁴.

En plus du conflit intime de Madeleine, le lecteur virtuel « assiste » donc à un autre conflit qui confronte, métaphoriquement parlant, Dieu le Père à son fils, tout en créant un plan de réception supplémentaire. De fait, pour un lecteur qui ne le prend pas en compte, *Madeleine* reste l'histoire d'une femme tourmentée par ses souvenirs et qui n'arrive pas à s'en libérer, voire, en banalisant d'avantage, à régler les comptes, de manière bienséante et vraisemblable, avec son amant et avec son mari. Pour le lecteur virtuel de *Madeleine*, ou bien pour un lecteur qui paie attention à la dimension religieuse de l'œuvre, les tourments de la protagoniste se présentent sous un autre jour ; et le dénouement de la pièce, la résolution du conflit univoque, devient ambigu ainsi que la manière dont le dispositif véhicule la pitié-compassion pour le personnage éponyme.

La question qui se pose d'emblée à Madeleine et, par procuration, au lecteur virtuel, est celle de savoir si les péchés du passé peuvent *a priori* être absous. Au premier acte, il est clair que la réponse de Véronique est négative, et Madeleine dit à plusieurs reprises que cette femme l'effraie, tandis que Mme Hubert se montre plus compatissante. Chez le lecteur virtuel, qui découvre progressivement le passé de Madeleine qui fait écho au passé de la femme de mauvaise vie de la Bible, surgit une sympathie compassionnelle qui devrait commencer à se transformer en pitié dès lors que Madeleine se voit persécutée par le passé.

⁷⁷³ Luc 7 : 36–50.

⁷⁷⁴ I, 1, p. 82.

Or (supposons sur ce point un lecteur virtuel qui connaît d'entrée de jeu la parabole entière et non seulement l'extrait cité dans le texte), si Jésus pardonne à Marie de Magdala, c'est que celle-ci fait preuve de repentir⁷⁷⁵ ; dans cette perspective, on peut supposer que le retour incessant du passé dans *Madeleine* n'est rien d'autre que le moyen de confronter la protagoniste aux situations dans lesquelles elle pourrait manifester une telle contrition, en acceptant le passé, donc son Ombre et en épurant ce dernier par ledit repentir.

La « résurrection » de Jacques est la première occasion de repentir devant laquelle Madeleine s'enfuit ; pourtant, d'autres possibilités lui sont accordées : Jacques vient la retrouver dans l'hôtel ; et Laurence s'y introduit de même. Or nous avons vu qu'en face des spectres du passé, Madeleine reste peu prolixe et froide, ne désirant que s'en débarrasser : alors, Jacques lui reproche de n'avoir ni mémoire ni cœur⁷⁷⁶, tandis que Laurence l'accuse de l'humilier, de la traiter comme un chien et, enfin, d'être trop fière⁷⁷⁷. En d'autres termes, au lieu d'assumer son existence ancienne – et donc ses péchés –, Madeleine persiste à faire semblant de les ignorer et à les fuir. Enfin, au troisième acte, lorsque le couple revient dans la maison de famille en espérant obtenir le pardon, le lecteur virtuel assiste d'abord, depuis sa scène intime, à la discussion quasi théologique entre Mme Hubert et Véronique. Il faut préciser sur ce point qu'en fait, au début de la pièce, Mme Hubert ignore la vérité sur le passé de Madeleine (excepté le fait que Madeleine est orpheline) ; ce n'est qu'après s'être évadés de la maison familiale que les protagonistes se décident à lui envoyer une lettre où la vérité est enfin révélée : néanmoins, dans la discussion, Mme Hubert s'en tient toujours à la compassion et à la bienveillance envers ses enfants, tandis que Véronique tente de lui faire comprendre les raisons pour lesquelles il ne faudrait pas leur pardonner.

VERONIQUE

Pardonner, c'est encourager le mal.

MME HUBERT

Pardonner, Véronique, c'est tuer le mal. [...]

Lisez-moi, si vous voulez, cette douce histoire de Jésus pardonnant à la femme de mauvaise vie.

VERONIQUE

Oui, Jésus pardonna. Mais la femme s'était repentie... Je n'ai pas lu un seul mot de remords dans la lettre de Francis. Ils se sont enfuis devant le châtiment, et vous voilà seule à pleurer...⁷⁷⁸

⁷⁷⁵ « ... mais elle a arrosé mes pieds de larmes, et les a essuyés avec ses cheveux [...] mais elle a oint mes pieds d'une huile odoriférante. C'est pourquoi je te dis que ses péchés, qui sont en grand nombre, lui sont pardonnés... » (Luc 7 : 44–47)

⁷⁷⁶ II, 5, p. 100.

⁷⁷⁷ II, 8, pp. 101–103.

⁷⁷⁸ III, 2, p. 108.

Bien que Mme Hubert ne semble pas être tout à fait convaincue par l'argumentaire de Véronique, elle n'est tout de même pas en mesure de faire face à Francis et Madeleine que l'on entend remonter dans la chambre ; elle se retire donc, en laissant Véronique, pour la première fois, en tête-à-tête avec Madeleine qui rentre dans l'espace scénique. Alors, la servante lui transmet un message on ne peut plus limpide sur les conditions incontournables de l'absolution : il faut que vous vous repentissiez et que vous vous humiliiez, dit-elle à Madeleine ; or celle-ci se montre de nouveau orgueilleuse, convaincue que l'humiliation et le repentir lui apporteront de nouvelles angoisses et que la pitié et le pardon, pour ainsi dire, devraient être gratuits, car elle a déjà beaucoup souffert :

VERONIQUE

[...] Humiliez-vous, n'irritez pas le ciel davantage.

MADELEINE

J'ai assez de souffrance... [...]

Pouvez-vous me consoler ?

VERONIQUE

Non, il faut que vos larmes coulent, que vous baisiez la main qui vous châtie. [...] plus vous vous déchirez, plus vous souffrirez, et plus vous monterez vers le pardon.

MADELEINE

Eh bien ! alors, si vous ne pouvez rien, que faites-vous là, pourquoi me torturez-vous ?... [...] votre Dieu n'est pas plus puissant que vous. Lui non plus ne peut rien.

VERONIQUE

Malheureuse, vous blasphémez, vous ne méritez aucune pitié⁷⁷⁹.

Sur un certain plan, si l'on ne prend pas en compte la sévérité de la dévotion de la vieille servante, qui confère à ses discours une certaine cruauté, Véronique insiste sur le sens même de la parabole de la femme de mauvaise vie : le repentir, et donc l'humiliation, sont la condition nécessaire à l'absolution ; or Madeleine refuse de les assumer. On voit donc qu'en ce qui concerne la pitié-compassion du lecteur virtuel pour la protagoniste, le texte installe une ambivalence non négligeable : compte tenu de la portée de la parabole, des discussions qui l'entourent et des actions de la protagoniste, *Madeleine* laisse à son lecteur, qu'il soit virtuel ou empirique, la possibilité de choisir librement de s'apitoyer ou non sur le personnage éponyme, en se penchant, pour ainsi dire, du côté de Véronique ou bien du côté de Mme Hubert, et donc la liberté d'accomplir un effort éthique qui n'est pas explicitement postulé par le texte. Ainsi, au dénouement, où un mélodrame ou un drame romantique proposeraient à leur lec-

⁷⁷⁹ III, 3, pp. 109–110.

teur virtuel une interprétation claire des actions du personnage, l'amenant directement à la catharsis plaisante ou jouissive, *Madeleine* laisse planer l'incertitude : la scène du suicide, compte tenu du cadre philosophique et religieux que nous venons de décrire, ne saurait être interprétée d'une manière absolue.

Madeleine décide de mettre fin à ses jours lorsqu'elle comprend qu'elle n'obtiendra jamais la rédemption espérée : le Dieu cruel de Véronique exige l'humiliation, donc l'impossible ; Mme Hubert est partie avec l'enfant. Précisons sur ce point que le texte installe une autre ambiguïté : de fait, en se retirant, Mme Hubert dit qu'elle reviendra dans un instant, lorsqu'elle aura retrouvé la force de faire face à Madeleine et Francis ; Véronique évoque ce fait sans révéler toute la vérité sur son étendue temporelle : « Elle [Mme Hubert] est partie. [...] Pour ne pas vous voir. [...] Mme Hubert a emmené votre fille »⁷⁸⁰. Madeleine l'interprète comme s'il s'agissait d'un départ définitif : avec de nombreux critiques, on peut accuser Véronique d'avoir menti à la protagoniste... Quoiqu'il en soit, du point de vue de Madeleine, le cercle familial (et donc son masque) est démantelé ; l'union heureuse avec Francis n'est plus envisageable : l'unique espoir qui lui reste est celui d'obtenir le pardon dans la mort et donc par la mort même⁷⁸¹. « Non, c'est une expiation, » répond-elle à Francis qui s'accuse d'avoir « permis ce meurtre »⁷⁸². Pourtant, un menu détail vient contrebalancer cette expiation qui, *a priori*, devrait relever de la purification : Madeleine ne veut toujours pas être reconnue par Jacques et demande à Francis de lui voiler le visage ; d'une certaine manière, elle ne veut donc toujours pas se reconnaître, ou bien reconnaître et offrir aux autres son Ombre, c'est-à-dire, en fin du compte, mettre en œuvre son Moi véritable, en affrontant, le visage ouvert, Jacques, c'est-à-dire son passé. Dans la dernière scène, la reconnaissance a toutefois lieu ; qui plus est, Véronique rentre dans l'espace scénique pour s'exclamer « Dieu le père n'a pas pardonné ! », en embrouillant définitivement la réception du dénouement par le lecteur virtuel.

Il est certain que *Madeleine* se clôt tout au moins sur une catharsis « simple » conditionnée par la structure même de la pièce : la mort volontaire de la protagoniste élimine quasi parfaitement la tension dramatique – le passé rattrape Madeleine, elle se tue ; il n'y a plus rien à craindre ni à espérer. Néanmoins, pour que la catharsis soit « jouissive » ou « sublime », il faut que la pitié, ne serait-ce qu'au dénouement, rejoigne la crainte : en d'autres termes, il faut que le suicide, dans ce cas de figure, revête un caractère pleinement expiatoire ; pourtant, il ne l'est que du point de vue de Madeleine : Francis se sent coupable d'avoir assassiné sa femme ; Véronique est convaincue que cette mort relève de la punition divine ; enfin, Mme Hubert qui pourrait peut-être pardonner, bien qu'elle soit présente dans l'espace scénique, se tait. En d'autres termes, pour le lecteur virtuel, qui abrite dans son espace intime, on se le rappelle, les points de

⁷⁸⁰ III, 3, p. 111.

⁷⁸¹ « Tu leur (à Mme Hubert et à notre fille) parleras de moi, elles me pardonneront, et vous serez ainsi trois à m'aimer... » (III, 4, p. 113).

⁷⁸² *Ibid.*, p. 114.

vue de tous les personnages, le suicide de Madeleine n'est pas à même de faire monter la pitié à son comble ; la purgation ni la purification ne peuvent donc pas avoir lieu. C'est pour cela peut-être que les critiques de l'époque s'arrêtent assez peu sur la scène du suicide, préférant analyser la scène de la chambre d'hôtel, plus impressionnante sur le plan émotionnel, véhiculant la terreur. La catharsis jouissive serait envisageable pour un lecteur qui n'aurait emprunté que le point de vue de Madeleine ; or la nature même du texte théâtral, imposant une identification « multiple », l'empêche significativement. En même temps, nous pouvons constater que la catharsis de ce drame s'éloigne définitivement de la catharsis « larmoyante » propre au mélodrame et, en partie, au drame romantique ; d'ailleurs, dans deux autres drames, Zola ne cesse d'interroger, sous une forme légèrement différente, les mêmes sujets que dans *Madeleine*, à savoir la culpabilité, le repentir et la rédemption, ce qui amène, dans *Thérèse Raquin*, à l'effacement total de la pitié au profit d'une terreur omniprésente.

2.2. *Thérèse Raquin*⁷⁸³ : « ... le cauchemar étouffant et sinistre...⁷⁸⁴ »

... je n'ai plus de pitié, car vous m'avez arraché le cœur... [...] Non, je ne vous livrerai pas à la justice. Vous êtes à moi, à moi seule, et je vous garde⁷⁸⁵.

Dans la préface à la première édition de *Thérèse Raquin*, drame tiré de son roman du même titre et créé au théâtre de la Renaissance en juillet 1873, Zola proclame avoir écrit la pièce par défi : à propos du roman, les critiques avaient noté que « le jour où de pareilles infamies s'étaleraient sur les planches, les spectateurs éteindraient la rampe de leurs sifflets »⁷⁸⁶, et l'auteur ne put pas se refuser le plaisir d'assister à ce tableau. Or le public applaudit *Thérèse Raquin* qui fut un véritable succès de la saison théâtrale⁷⁸⁷ ; et les critiques, parmi les plus réticents, avouèrent que l'auteur de la pièce ne manquait pas de talent, quoique ce dernier ait été mal employé. De même, ils furent unanimes sur un autre point : le spectacle leur parut horrible. Auguste Vitu parle de « tissu d'abominables horreurs »⁷⁸⁸ ; Francisque Sarcey, sur les impressions duquel nous reviendrons par la suite, le traite de « fantasmagorie horrible » ou encore

⁷⁸³ Zola E., *Thérèse Raquin* in *Œuvres complètes*, t. 15, *Théâtre et poèmes*, Paris : Cercle du livre précieux, 1969.

⁷⁸⁴ Jouvin B. sur *Thérèse Raquin*, *La Presse*, le 14 juillet 1873.

⁷⁸⁵ IV, 6, p. 203.

⁷⁸⁶ Zola E., Préface à *Thérèse Raquin* in *op.cit.*, p. 121.

⁷⁸⁷ ... et connu de nombreuses reprises, surtout en province, comme le signale Henri Miterrand dans sa notice de la pièce (cf. *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 218).

⁷⁸⁸ *Le Figaro*, le 14 juillet 1873.

d'un « horrible cauchemar [qui pèse] sur la poitrine »⁷⁸⁹ ; Émile Abraham parle de « drame bien noir » et effroyable⁷⁹⁰, etc.

De manière générale toutefois, les spectateurs critiques se partagent en deux : les uns disent que le drame est horriblement ennuyeux et qu'il les a laissés froids⁷⁹¹ ; les autres constatent qu'il s'agit d'une œuvre répulsive, mais en même temps poignante. En effet, on peut reprocher aux deux premiers actes de *Thérèse Raquin* un manque d'intérêt dramatique, car d'une certaine manière, ils font office de prologue, installant un cadre causal qui sert à éclairer en détail les antécédents du meurtre de Camille (I) et ceux du mariage de Thérèse et Laurent ainsi que le meurtre lui-même (II) ; qui plus est, on se trouve constamment en présence d'une petite société où l'on discute, pour la plupart, de la pluie et du beau temps. Au troisième acte, le dispositif fictionnel commence enfin à véhiculer le passé effroyable et criminel par l'intermédiaire de l'espace scénique : dès lors, la tension dramatique monte, et la terreur vient saturer la scène. Ainsi s'expliquent les divergences dans la réaction des spectateurs empiriques, même si nous examinerons plus loin en détail le caractère répulsif de *Thérèse Raquin* qui se manifeste bien sur le plan de la lecture virtuelle, tout en conférant une spécificité non négligeable au mouvement cathartique.

Notons que dans la première version de sa pièce, Zola avait envisagé de mettre en scène l'assassinat de Camille à Saint-Ouen, mais il l'aurait supprimé pour garder l'unité de lieu⁷⁹² (à plusieurs reprises, ce meurtre revient alors sur scène, à la manière des morts tragiques, dans les récits qu'en font les personnages) ; l'action de *Thérèse Raquin* se déroule donc dans une chambre « haute, noire, délabrée, tendue d'un papier gris déteint »⁷⁹³ : il s'agit d'une chambre polyvalente qui sert à la fois de salon, de salle à manger et de chambre à coucher. Ce cadre monotone, où le décor ne varie guère de l'exposition jusqu'au dénouement et où le rideau se lève sur le même tableau au début de chaque acte, ou peu s'en faut⁷⁹⁴, offre au regard intime du lecteur virtuel une passion criminelle, un crime voilé par le mensonge et un double suicide qui a lieu à même l'espace scénique – autant d'événements à la fois horribles et terrifiants. Cela dit, sur le plan de l'Imaginaire, *Thérèse Raquin* met inlassablement en œuvre la dialectique du mouvement et de l'immobilité : dans un cercle familial pétrifié par les convenances, où chaque jeudi, on se rassemble pour jouer aux dominos et pour échanger toujours les mêmes répliques, surgissent la cruauté indéfinis-

⁷⁸⁹ *Le Temps*, le 14 juillet 1873.

⁷⁹⁰ *Le Petit Journal*, le 14 juillet 1873.

⁷⁹¹ Ainsi Henri Moreno, critique théâtral du *Ménestrel* (juillet 1873, p. 268) qui résume son impression en deux mots : « épouvante ennuyeuse ».

⁷⁹² Comme l'indique Auguste Vitu (cf. *art.cit.*).

⁷⁹³ *Thérèse Raquin*, *op.cit.*, p. 127.

⁷⁹⁴ Cf. « Une grande paix, une grande douceur bourgeoise » (I) ; « Une année s'est écoulée, sans rien changer à la chambre. Même paix, même intimité [...] Les personnages sont assis comme à la fin de l'acte précédent » (II). Au troisième acte, la chambre est parée en blanc pour les noces de Thérèse et Laurent, mais au quatrième, elle « [reprend] son humidité noire ».

sable et invisible, la vérité de la passion et du crime, qui cherche à faire implorer l'habitude. Cette dialectique se manifeste non seulement sur le plan général et abstrait, mais aussi à travers des détails concrets qui s'offrent aisément à l'imagination. Ainsi, Thérèse, pendant les deux premiers actes, reste quasiment immobile et muette en présence de sa famille, ne sortant que des monosyllabes, mais dès qu'elle est seule avec Laurent, on se rend compte de la passion ravageuse qui l'anime ; le portait de Camille semble vivre sa propre vie et vouloir, à tout instant, quitter son cadre ; enfin, le caractère terrifiant du dernier acte est dû essentiellement à la présence de Mme Raquin, paralysée, qui tient les coupables captifs de son regard impitoyable. De même que dans *Madeleine*, le passé cherche ainsi, insidieusement, à crever les écrans de la représentation.

La Chose

Dans *Thérèse Raquin*, le passé est pour ainsi dire bidimensionnel : on peut notamment distinguer entre le passé lointain de la protagoniste et le passé immédiat par rapport à l'action scénique. Sur un autre plan, si le passé, dans *Madeleine*, s'incarne sous la forme des personnages, dans *Thérèse Raquin*, il devient plus abstrait, relevant de l'hérédité ou des événements en tant que tels. Le passé lointain, c'est-à-dire l'enfance passée chez les Raquin, atténue le caractère violent et l'aspiration à la liberté de Thérèse qu'elle avait hérités de ses parents : sa mère aurait été la fille d'un chef de tribu en Afrique⁷⁹⁵ ; son père fut capitaine, un « homme terrible » selon Camille qui dit également que les yeux noirs de Thérèse lui faisaient peur déjà lorsque le père la laissa aux soins de Mme Raquin⁷⁹⁶. Or les années passées auprès du lit de Camille, toujours chétif, ont rendu Thérèse inerte et indifférente :

... Si je bougeais, ma tante grondait. Tu comprends, il ne fallait pas réveiller Camille... J'avais des paroles bégayées, des gestes tremblants de petite vieille [...] Et je me sentais robuste, mes poings d'enfant se serraient parfois, j'aurais voulu tout casser [...] j'ai rêvé trop souvent de m'en aller par les chemins, de me sauver et de courir les routes, pieds nus dans la poussière⁷⁹⁷...

Une double hérédité pèse ainsi sur Thérèse : celle du sang de ses parents, controversée, atténuée, quasiment anéantie par celle du milieu où elle a grandi et que représente le décor immuable de l'espace scénique. Le passé immédiat « sert » alors à faire tomber les écrans ou bien, dans ce premier cas de figure, le cadre figé imposé au personnage. Tout d'abord, la passion de Thérèse pour Laurent, passion dont la naissance précède le début de l'action, provoque la violence de la protagoniste en éveillant son Ombre, laquelle s'avère être par la suite beaucoup plus présente que ne l'était celle de Madeleine. Thérèse ne tente ni de l'oublier ni de la fuir, mais, à l'inverse, lui laisse libre cours. Il en va de

⁷⁹⁵ I, 5, p. 135.

⁷⁹⁶ I, 2, p. 130.

⁷⁹⁷ I, 5, p. 135.

même pour Laurent qui avoue à sa maîtresse : « ... tu as éveillé, au fond de mon être, un homme que je ne connaissais pas [...] je ne suis pas tranquille [...] et j'ai peur que cela ne nous mène plus loin que nous ne voudrions »⁷⁹⁸. Cet homme inconnu est bien celui à qui vient l'idée d'assassiner Camille, son « frère », qui est en même temps l'unique obstacle à sa passion. La violence passionnelle, réveillant les Ombres du couple adultère, conditionne donc le crime ; au début du second acte, ce dernier est devenu passé immédiat et commence à travailler les écrans.

Par la suite, le souvenir du crime hante les protagonistes jusqu'au dénouement où, épuisés par la terreur et par l'angoisse, n'ayant pas le courage de se dénoncer à la justice ni d'assumer leur culpabilité qu'ils tentent toujours de rejeter sur l'autre, ils succombent à la tentation du suicide. De même que dans la pièce précédemment examinée, le passé s'insinue dans l'espace scénique tout au long de l'action. Pourtant, ce n'est pas le fardeau du crime en tant que tel qui affole le couple ; la terreur n'est pas véhiculée que par le Symbolique ; elle immerge le monde fictionnel surtout à travers la dimension de l'Imaginaire. Cette dernière repose d'ailleurs sur la dialectique de l'immobilité et du mouvement évoquée plus haut. Dans l'exposition, on voit Laurent achever de peindre le portrait de Camille ; au second acte, le corps de celui-ci disparaît de l'espace-temps scénique – dans la première scène, les personnages ne changent pas de disposition par rapport à la fin de l'acte précédent, seul le fauteuil de Camille est maintenant vide –, mais son esprit vient habiter le portrait suspendu au-dessus du buffet, du moins d'après ce qu'imagine le couple désormais criminel ; et l'image du défunt rappelle le crime à leur mémoire : Camille est toujours le tiers qui empêche la réunion des amants⁷⁹⁹. La peur engendrée par le portrait que les personnages croient vivant accable la protagoniste qui n'ose plus coucher sans lumière ; et cette peur atteint son apogée à la fin du troisième acte, où Thérèse et Laurent, qui viennent de se marier et donc d'assouvir leur désir de s'appartenir de manière légitime, tentent en vain de s'aimer. Thérèse repousse Laurent qui cherche à la posséder puisque le souvenir de l'assassinat remonte à sa mémoire : elle essaie de le chasser par un souvenir plus récent, celui de leur mariage, mais le jour de fête cède progressivement à la brutalité de la mort qui élimine, inéluctablement, l'image censée être joyeuse :

THERESE

...La mairie était toute froide, ce matin. J'avais les pieds glacés. [...] L'église était un peu noire, à cause du temps. [...] Puis, des voix ont chanté. [...] C'était un enterrement. Quand je levais les yeux, j'avais en face de moi le drap noir, avec la grande croix blanche. [...] Tu l'as vu à la morgue, toi, Laurent ?

⁷⁹⁸ I, 5, p. 134.

⁷⁹⁹ Notons que dans *Madeleine Férat*, adaptation romanesque de *Madeleine*, la présence de Jacques, bien avant son retour « physique », est assurée par sa photographie et par son portrait qui se trouve au-dessus du lit de Madeleine et Guillaume ; ce portrait suscite chez Madeleine quasiment la même angoisse que le portrait de Camille chez Thérèse ; l'image se substitue ainsi au personnage.

LAURENT

Oui. [...] Il était atroce, bleui et gonflé par l'eau. Et il riait, le coin de la bouche tordu⁸⁰⁰.

Le passé défigure ainsi la dimension de l'Imaginaire du monde fictionnel. Par la suite, le souvenir atroce du corps mort se superpose au portrait de Camille. Laurent aperçoit ce dernier, et s'arrête, frappé par la ressemblance entre le souvenir et la peinture : « Il ne bouge pas, il nous regarde longuement, longuement... Il est comme je l'ai vu, blafard, boueux, avec son rire à un coin de bouche »⁸⁰¹. Il croit voir que le défunt ne le quitte pas du regard, que ses yeux remuent, le suivent et l'écrasent⁸⁰², mais ne peut pas quitter le portrait des yeux, médusé. Ce regard terrifiant qui se meut dans l'immobilité de l'image est aussitôt redoublé par celui de Mme Raquin : à côté du portrait vivant, la statue vivante apparaît. Ayant surpris, par hasard, l'aveu du crime qui échappe à Laurent en face du portrait, Mme Raquin tombe, paralysée ; et Laurent de conclure :

... ses yeux vivent, ses yeux nous menacent... Ah ! que ses lèvres et ses membres soient de pierre⁸⁰³ !

Le lecteur virtuel, notons-le d'emblée, en doit être terrifié⁸⁰⁴ au même titre que les personnages, l'action tournant quasiment au surnaturel et la dernière scène de l'acte installant le suspens qui ne sera résolu qu'au dénouement. Au quatrième et dernier acte, l'inquiétude monte par le biais de l'identification aux protagonistes : cette inquiétude n'est pas alimentée par les discordances entre Thérèse et Laurent qui ne font que s'aggraver, mais par ce que Mme Hubert, blottie dans sa chaise, immobile, ne cesse de scruter l'espace scénique de son regard noir et, pire encore, par ce qu'elle commence à retrouver l'usage de ses mains. Au milieu de la partie de dominos habituelle de jeudi soir que, semble-t-il, aucune catastrophe n'est en mesure d'annuler, elle trace de son doigt sur la table : « Thérèse et Laurent ont... », et s'arrête, « jouissant de l'effroi de deux meurtriers »⁸⁰⁵. La société qui ne se doute pas du caractère véritable de leurs hôtes, l'interprète comme une expression de gratitude, qui contraste avec la frayeur dont les criminels sont saisis⁸⁰⁶. La menace d'être livrés à la justice devient bien réelle ; à tout instant, la vérité du passé peut déchirer définitivement l'écran du mensonge, et, une fois la petite société partie, Thérèse et Laurent en viennent à se disputer en s'accusant mutuellement d'un crime dont ni l'un ni

⁸⁰⁰ III, 3, p. 179.

⁸⁰¹ III, 5, p. 182.

⁸⁰² III, 5, p. 182.

⁸⁰³ III, 6, p. 183.

⁸⁰⁴ ...et horrifié dans la mesure où le crime va à l'encontre du cadre moral postulé par le texte.

⁸⁰⁵ IV, 5, p. 193.

⁸⁰⁶ Cf. « Thérèse et Laurent ont un cœur excellent... Thérèse et Laurent ont toutes mes bénédictions. C'est pardieu là la phrase entière. » (*Ibid.*, p. 194).

l'autre ne veut endosser la responsabilité. Ainsi, sous l'influence de Mme Raquin, sortie soudain de sa paralysie totale, le souvenir affreux du crime remonte de nouveau à la surface, aiguissant le sentiment de culpabilité qui se mue rapidement en remords, contrairement à ce qui se passait dans *Madeleine*. Or si les tourments moraux et le repentir des protagonistes suscitent de la pitié chez le lecteur virtuel, cette dernière se trouve aussitôt supprimée par la terreur croissante. Deux événements y contribuent. D'une part, Laurent avoue que lui-même n'existe plus, Camille ayant envahi, par l'intermédiaire de l'espace et des objets qui s'y trouvent, sa tête et son corps jusqu'à prendre possession de ses propres mains, qui menacent de dévoiler le crime à travers ses peintures :

... Je vis éternellement avec l'autre, à cette heure. [...] Il s'assoit sur ma chaise, se met à table à côté de moi, se sert des meubles. Il a mangé dans mon assiette, il y mange encore... Je ne sais plus, je suis lui, je suis Camille... J'ai sa femme, j'ai son couvert, j'ai ses draps, je suis Camille, Camille, Camille...

THERESE

Tu joues bien le jeu cruel de le peindre dans tous tes tableaux.

LAURENT

[...] Parle bas, c'est une terrible chose, mes mains ne sont plus à moi. Je ne puis plus peindre, toujours l'autre renaît sous mes doigts... Non, ces mains-là, ces deux mains-là ne sont plus à moi. Elles finiront par me livrer, si je ne les coupe. Elles sont à lui, il me les a prises. [...] Je parle comme lui, je ris comme lui. Et il est là, toujours là, dans ma tête, qui tape de ses poings fermés⁸⁰⁷...

L'identité de Laurent est ainsi supplantée par celle de sa victime, qui la dévore pour ainsi dire de l'intérieur. Tout comme le Jacques de *Madeleine*, ressuscité, se dresse entre les protagonistes, en empêchant définitivement leur union heureuse, Camille prend possession de Laurent, ce qui engendre, au niveau discursif, des images terrifiantes : en s'identifiant au personnage, le lecteur peut avoir le sentiment, ne serait-ce que de manière fulgurante, de perdre le contrôle de sa propre identité. D'autre part, Mme Raquin reste toujours dans l'espace scénique ; et sa présence n'est pas anodine. Sans parler de son regard médusant, elle insuffle à Thérèse l'idée d'assassiner son mari, en faisant tomber, de la table, un couteau :

THERESE

[...] C'est vous qui l'avez fait tomber. Vos yeux s'allument comme deux trous de l'enfer... [...] Oui, je tiens le couteau et je ne veux pas que cet homme me torture davantage... Il a bien tué Camille qui le gênait... Il me gêne, moi⁸⁰⁸ !

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 200.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 201. De même, elle reproche à son mari de lui « rappeler ce qu'[elle veut] oublier » ; dans un autre monde possible, sans lui, elle mènerait « une existence paisible et douce ». Pourtant, ne serait-ce parce que Laurent est devenu Camille qu'il la gêne ?

Simultanément, Laurent verse de l'acide prussique dans de l'eau pour le faire boire à Madeleine : en les voyant ainsi prêts à s'entretuer, un « terrible sourire » apparaît sur les lèvres de Mme Raquin. Enfin, lorsque le couple criminel, ayant compris que c'est la vieille paralysée qui les incite au meurtre, se jette sur elle, Mme Raquin retrouve subitement la parole, telle la statue du Commandeur ; et elle se dit avide d'assister aux tourments des protagonistes :

MME RAQUIN (*debout, d'une voix basse et profonde :*)

Assassin de l'enfant, ose donc frapper la mère ! [...]

Et je veux assister à votre lente expiation, ici, dans cette chambre, où vous m'avez pris tout bonheur.

THERESE, *sanglotant, se jetant aux pieds de Mme Raquin*

Pardonnez-moi... Les larmes m'étouffent... Je suis une misérable... Si vous vouliez lever votre talon, je vous livrerais ma tête, là, sur le carreau, pour que vous l'écrasiez... Pitié, ayez pitié !

MME RAQUIN [...]

De la pitié ! [...] je n'ai plus de pitié, car vous m'avez arraché le cœur... (*Laurent tombe à genoux, à droite.*) [...] Je laisserai les remords vous heurter l'un contre l'autre, comme des bêtes affolées... [...]

THERESE

L'impunité est trop lourde... Nous nous jugeons et nous nous condamnons. (*Elle ramasse le flacon de l'acide prussique, boit avidement et tombe foudroyée [...]* *Laurent, qui lui a arraché le flacon, boit à son tour, et va tomber à droite [...]*)

MME RAQUIN, *se rasseyant lentement*

Ils sont morts bien vite⁸⁰⁹ !

On voit donc qu'avec la résurrection de Mme Raquin, statue vivante, la terreur présente au sein du monde fictionnel en arrive à « sursaturer » l'espace scénique. La scène du suicide semble d'ailleurs être un développement du « Dieu le Père n'a pas pardonné » de *Madeleine* ; et, quoique, à l'inverse du personnage éponyme de cette dernière pièce, les protagonistes arrivent à se repentir et même à s'humilier, tout en se mettant à genoux devant le Dieu cruel en colère et en lui offrant l'opportunité de les écraser, Mme Raquin n'entend pas leurs prières : elle désire prolonger leurs souffrances jusqu'à ce qu'ils en meurent sans leur accorder le pardon.

Le dénouement s'avère être donc à la fois terrifiant et horripilant. Il est terrifiant de par son aspect imaginaire, car la Chose mouvante, le souvenir du crime incarné, démantèle enfin le cadre figé et se libère, submergeant l'espace scénique : Camille s'empare de Laurent, effaçant à peu près l'identité propre de celui-ci ; et Mme Raquin se réveille pour reprendre le pouvoir et pour arranger, pour ne pas dire mettre en scène, le supplice des assassins de son fils. Il est hor-

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 203.

rifiant sur le plan du Symbolique : le repentir de Thérèse et Laurent, aussi sincère soit-il, n'aboutit à rien ; si la rédemption, dans la pensée de l'Ancien Testament, est la conséquence du châtimement, le couple criminel, en face d'un Dieu privé de cœur, ne peut compter ni sur l'un ni sur l'autre : Mme Raquin ne désire que se repaître de leur supplice dans la seule visée de se venger⁸¹⁰. C'est pour cela que les criminels décident de se châtier eux-mêmes : leur perspective unique est celle d'être voués à un supplice interminable ; ce qui rajoute encore à l'horrible, c'est la déception de Mme Raquin face à la rapidité de leur mort volontaire. Or si la pitié est absente du dispositif scénique ainsi plein de terreur, peut-elle naître chez le lecteur virtuel et l'amener à la catharsis jouissive ? Cette dernière est-elle seulement possible dans un tel cas de figure ?

Immersion et répulsion

Dans *Thérèse Raquin*, la tension dramatique est toujours générée par l'infiltration du passé au sein du dispositif fictionnel. Néanmoins, il faut tenir compte de certaines particularités de ce monde qui se manifestent surtout sur le plan du mouvement cathartique. D'abord, ce qui frappe à la lecture du drame, c'est l'absence *parfaite* de pitié suggérée envers les protagonistes. Cela concerne non seulement le dénouement (bien que ce soit le lieu où elle se met au jour de manière la plus saillante), mais même le déroulement de l'action scénique en général. Outre son absence du discours des personnages, on repère une autre raison pour laquelle le lecteur virtuel est quasiment privé de la possibilité de compatir aux angoisses de Thérèse et Laurent. Aristote préconise notamment dans la *Poétique* que pour susciter de la pitié la fable doit passer du bonheur au malheur, « non par la méchanceté mais par une erreur grave du personnage »⁸¹¹. Or les protagonistes de *Thérèse Raquin* sont justement des personnages méchants auxquels, de plus, le remords est parfaitement étranger jusqu'au dénouement : il n'y a donc pas de raison pour éprouver de la sympathie pour eux ni pour s'apitoyer sur eux. Néanmoins, pour accéder au monde fictionnel, le lecteur virtuel doit nécessairement s'identifier à Thérèse et Laurent, ce qui engendre un phénomène curieux sur le plan de la lecture.

Rappelons-nous que l'identification à un monde fictionnel dramatique et l'immersion au sein de celui-ci s'effectuent principalement *via* les cercles intimes des personnages, c'est-à-dire lorsqu'on entend un personnage s'exprimer à la première personne sur ce qu'il a vécu, son caractère, ses sentiments, etc.⁸¹², mais aussi (et surtout) sur ses perceptions. De tous les cercles intimes, le lecteur virtuel de *Thérèse Raquin* ne perçoit que ceux de Thérèse et Laurent, protagonistes à la fois adultères et meurtriers. En d'autres termes, il ne peut accéder au

⁸¹⁰ Nuançons : même si la vengeance implique la punition, la visée du vengeur n'est pas celle d'enseigner à sa victime la morale ou la vertu, mais surtout celle d'assouvir le désir de la voir souffrir.

⁸¹¹ Aristote, *Poétique*, tr. M. Magnien, Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1990, p. 103.

⁸¹² Voir *supra*, p. 93.

monde fictionnel en question qu'à travers l'identification à deux criminels. Qui plus est, les scènes dramatiques sont arrangées de sorte qu'il devient, involontairement, leur « complice », tout en désirant que le meurtre de Camille ait lieu. Cela dit, dans *Thérèse Raquin*, deux types de scènes se juxtaposent : les scènes intimes entre les protagonistes, et les scènes « familiales » qui se déroulent en présence du cercle familial ou de la « petite société » du jeudi soir. Or les scènes « familiales », comme nous l'avons évoqué, ne présentent pas de grand intérêt : elles sont, pour ainsi dire, stériles, les discours des personnages tournant autour des sujets ordinaires sans faire progresser l'action. En revanche, les scènes intimes, auxquelles une dimension mystérieuse est souvent sous-jacente, sont le véritable ressort de l'action. Dès que Thérèse et Laurent restent seuls en scène, la tension propre à la lecture augmente : tantôt ils méditent le projet du crime, tantôt ils tentent de dompter le passé, tantôt ils essaient d'échapper à la menace d'être livrés à la justice et terminent par se suicider, tandis que les parties du domino de jeudi soir se déroulent toujours selon le même schéma... Ce qui est encore plus important du point de vue de l'immersion au sein de la fiction, c'est le dévoilement des cercles intimes des protagonistes : en dehors du cercle familial, ceux-ci dévoilent enfin leurs Ombres, décrivant leurs caractères, détaillant les événements vécus, dont le crime⁸¹³, s'exprimant sur les passions terribles qui les animent. Le lecteur virtuel est donc littéralement forcé de préférer cette union noire, mais profonde et fascinante, à l'ennui du cercle familial, car elle seule est susceptible de faire avancer l'action et d'ouvrir la représentation au Réel. De plus, à côté des protagonistes, seul le lecteur virtuel détient la vérité sur le crime jusqu'à la fin du troisième acte ; et son inquiétude, constitutive de la tension dramatique, porte sur l'avenir du couple meurtrier : à la fois, il appréhende et espère le dévoilement du crime et le châtement. Nous avons repéré un phénomène similaire chez le lecteur virtuel d'*Antony* : si les critiques ont longuement glosé sur l'immoralité de cette pièce, c'est que le récepteur était censé désirer l'union heureuse du couple adultère ; pourtant, à côté de *Thérèse Raquin*, le texte de Dumas s'avère quasi anodin.

Cela dit, le lecteur virtuel du drame en question doit tout de même avoir conscience de l'immoralité des actions des protagonistes et de l'immoralité des protagonistes eux-mêmes : le cercle familial s'y prête. La lecture se déroule alors sur le mode de l'immersion et de la répulsion, dont on trouve d'ailleurs la confirmation dans les critiques de la pièce. La mécanique de la lecture repose sur la spécificité de l'espace intime des personnages criminels : il est constitué principalement de leur Ombre qui jaillit depuis leur espace intime au sein de l'espace scénique. Or l'Ombre des personnages, dans un cadre de lecture bien élaboré, est garante de la fascination⁸¹⁴ : le lecteur peut alors, sur un certain

⁸¹³ Même si Laurent le raconte à la « petite société » curieuse de tout apprendre (II, 1), les détails terrifiants sont absents de son récit peu ou prou bienséant. En revanche, ils envahissent son discours lorsqu'il en reparle à Thérèse (III, 4).

⁸¹⁴ Cela dit, chez Zola, la méchanceté des personnages s'inscrit dans un cadre causal, qui peut être plus ou moins détaillé selon le genre, mais toujours présent ; la méchanceté n'est donc jamais gratuite, ce qui la rend quelque peu sympathique. Rappelons-nous que le Ro-

plan, observer et se rendre compte des pulsions inconscientes et brutales, dont la manifestation est interdite par la société, mais qui sont propres à l'ensemble des êtres humains (ou des « bêtes humaines »...), et donc à lui-même, lecteur ; nous aimerions aller jusqu'à postuler que se laisser fasciner par l'Ombre des personnages fictionnels permet également de devenir plus conscient de sa propre Ombre sans devoir pour autant la rejeter – ce qui, hypothétiquement, permettrait aussi de se libérer de certaines tensions inconscientes⁸¹⁵. D'ailleurs, du côté du drame symboliste, *Axël* de Villiers se fonde sur les mêmes mécanismes d'identification, se servant de l'Ombre pour créer de la fascination ; mais à l'inverse de Zola dont les personnages sont initialement des hommes « physiologiques », si l'on reprend la formule de Jean-Pierre Sarrazac, Villiers met en scène des surhumains – on y reviendra dans la partie suivante⁸¹⁶.

Le lecteur virtuel est donc fasciné par l'Ombre des protagonistes, mais aussi par le côté « sombre » du monde fictionnel, notamment par la Chose mouvante que nous avons décrite plus haut. Tout cela l'attire, mais à l'instant où il s'immerge profondément dedans (l'immersion n'étant jamais parfaite, car la fascination nécessite une certaine mise à distance) et où la terreur afflue trop abondamment au sein du dispositif, il est repoussé « à la surface », dans sa position de spectateur : l'immersion est ainsi suivie par la répulsion, et la répulsion est garante de la distanciation de l'action. Or si dans un cadre dramaturgique plus traditionnel, cette distanciation est nécessaire pour le surgissement de la pitié et, par conséquent, pour la catharsis, dans *Thérèse Raquin*, comme les personnages sont littéralement des monstres, la pitié ne surgit pas ; la distanciation sert alors simplement à atténuer, voire à libérer la tension créée, mais elle est toujours nécessaire pour le bon fonctionnement du dispositif : elle doit, pour ainsi dire, faire contrepoids à l'immersion, et inversement, l'immersion doit contrebalancer la distanciation tout au long du texte. Cela dit, dans le cas théorique où la distanciation serait *absente* ou ne serait pas suffisante, la dimension pragmatique du dispositif ne fonctionnerait plus et le dispositif se rabattrait sur la simple structure. Le texte perdrait tout de suite son intérêt, car il ne contiendrait plus rien d'étrange ni d'inconnu, il ne fascinerait plus – on s'ennuierait ou serait révolté de la même manière que quand le texte ne favorise pas l'immersion du lecteur (ce qui est un cas, avouons-le, plus fréquent). Le principe de l'immersion/la distanciation est aussi le principe sous-jacent de

muald de *La Nuit du meurtre* devient nettement plus sympathique dès que le lecteur virtuel peut saisir les mobiles de son crime ainsi que ressentir la terreur du traître en face de l'abîme qui s'ouvre sous ses pieds ; en même temps, envers un traître de mélodrame dont on ne voit jamais le cercle intime, on ne peut éprouver que la répulsion.

⁸¹⁵ Et, si l'on poursuit cette réflexion, la lecture de Zola pourrait bien avoir un effet (psycho)thérapeutique. Selon certains chercheurs, dont Ken Wilber (cf. *No Boundary: Eastern and Western Approaches to Personal Growth*, Center Publications, 1979), pour s'épanouir, l'homme doit d'abord devenir conscient de son Ombre en assumant l'ensemble des pulsions destructrices (dont, par exemple, la haine) qui lui sont propres afin de les apprivoiser et de les intégrer à son Moi.

⁸¹⁶ Voir *infra*, chapitre V.2.2, « *Axël* : «... à chacun son infini ! » ».

l'identification du lecteur au personnage en situation tel que nous l'avons postulé au sein de la première partie : dans le cas présent, où le lecteur virtuel n'a pas d'autre choix que de s'identifier à l'Ombre des personnages qui l'attire et le rebute à la fois, la distance impliquée par l'identification varie sans cesse, tout en conférant à la lecture un dynamisme particulier.

Force est de constater toutefois que *Thérèse Raquin* postule une répulsion puissante. Cela peut d'ailleurs expliquer la réaction de certains spectateurs empiriques à qui le spectacle parut ennuyeux : dans le cas où la répulsion est excessive, s'immerger de nouveau au sein de la fiction devient difficile, voire impossible. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que la répulsion puisse croître en fonction de la vision du monde et des valeurs morales du récepteur : ainsi, Auguste Vitu témoigne que les « abominables horreurs » de M. Zola « ont laissé le public froid », tout en concluant que « ces coupables [Thérèse et Laurent] n'ont aucune idée morale ni religieuse dans la cervelle »⁸¹⁷ ; B. Jouvin de *La Presse* convient que pour un public « qui ne se pique de goût, ni de délicatesse, ni de mesure », la donnée principale de la pièce peut paraître captivante bien qu'elle fasse horreur⁸¹⁸ ; Pierre Véron, dans *Le Journal amusant*, traite *Thérèse Raquin* de « musée d'horreurs » en soulignant que « cette frénésie en cinq actes [le laisse] absolument froid »⁸¹⁹ ; Charles de la Boumat, critique théâtral du *XIX^e siècle* dit que les personnages sont trop vulgaires pour pouvoir s'intéresser à eux et que la pièce, quoique pleine de talent, est « répulsive au plus haut degré »⁸²⁰, etc. Dans cette perspective, le plus curieux s'avère l'avis de Francisque Sarcey, un spectateur critique bien conscient de lui-même et habitué à analyser ses propres réactions en face d'une œuvre :

...J'avoue qu'il est impossible d'entendre cette scène [l'avant-dernière scène du troisième acte] sans émotion. Mais le spectacle de la Morgue vous émeut plus vivement encore. [...] On sent comme un horrible cauchemar peser sur la poitrine. La gorge se dessèche, et l'air manque comme dans un orage. Et ce qu'il y a de pis, c'est qu'un instinct secret se révolte au fond du cœur : Non ! tout cela est faux, arrangé à plaisir ! Non, des Laurent et des Raquin [...] ne sont pas faits pour éprouver ces tressaillements d'une conscience sensible à l'excès [...] Ces brutes doivent rester des brutes⁸²¹...

Sarcey avoue donc avoir été emporté par l'émotion et par la terreur ; en même temps, son plaisir du spectateur est gâché par la petite voix de ses convictions qui crie à l'invraisemblance : Sarcey refuse notamment de croire que des êtres semblables à Thérèse et Laurent pourraient éprouver des émotions d'ordre tragique, tout comme les critiques de *Madeleine* s'indignaient de l'invraisemblance des actions de la protagoniste. De sorte que, si la répulsion « naturelle »,

⁸¹⁷ *Art. cit.*

⁸¹⁸ *La Presse*, le 14 juillet 1873.

⁸¹⁹ *Le Journal amusant*, no. 881, 1873, p. 7.

⁸²⁰ *Le XIX^e siècle*, le 15 juillet 1873.

⁸²¹ *Art. cit.*

postulée par le texte et engendrée par la terreur, se joint à la répulsion « individuelle », pour ne pas dire morale, découlant de la vision du monde du récepteur, ce dernier se trouve, pour ainsi dire, expulsé du dispositif fictionnel ; en même temps, l'exemple de Sarcey nous montre qu'à condition d'être un récepteur habile, il est également possible de se laisser emporter par la fiction (donc d'emprunter, en quelque sorte, la position du récepteur virtuel) et de bien noter en même temps ses impressions personnelles : cette position objective, semble-t-il, constitue également le propre de la lecture critique.

Quoi qu'il en soit des spectateurs empiriques et critiques de *Thérèse Raquin*, le lecteur virtuel de ce drame, par nature, reste toujours à la frontière du dispositif fictionnel, passant de l'immersion à la répulsion. Jusqu'à ce qu'il arrive à la dernière scène du drame, il lui est impossible d'éprouver de la pitié envers les protagonistes ; tandis que leurs remords et même leur lâcheté commencent à les rendre sympathiques. Pourtant, le réveil de Mme Raquin efface la sympathie et la pitié naissante sous l'effet d'une forte vague de terreur. Dans ce contexte, le suicide des protagonistes, quoique censé être expiatoire (il s'agit d'une auto-condamnation suivie d'une auto-punition si l'on suit la dernière réplique de Thérèse), s'avère être un geste impulsif qui ne vise qu'à fuir une situation devenue excessivement épouvantable : leur mort est rapide et n'est aucunement préparée ; cela dit, le texte ne prend pas le temps de l'inscrire dans la dimension du Symbolique du dispositif fictionnel. Par conséquent, la pitié, qui pourrait naître face à un repentir suivi par le suicide expiatoire, ne réussit pas à s'imposer : le constat final de Mme Raquin, « ils sont morts bien vite » est judicieux en plusieurs sens⁸²². Du coup, le suicide, bien qu'il évacue, une fois de plus, la tension dramatique, n'est pas à même d'amener le lecteur virtuel à la catharsis jouissive ni même plaisante, quoique le monde fictionnel soit pleinement déformé : la terreur, au dénouement, mais aussi tout au long de l'action, surpasse manifestement la pitié, et le lecteur virtuel n'éprouve alors qu'une forme de soulagement au sortir de ce « cauchemar étouffant et sinistre »⁸²³.

Dans *Renée*, cette réécriture moderne de la *Phèdre* de Racine, tout change pourtant. Si dans *Thérèse Raquin*, le conflit intime n'est pas vraiment explicite, le conflit interpersonnel entre Thérèse et Laurent passant souvent au premier plan, *Renée* nous présente un cas de figure opposé, ne traitant que des conflits intrapersonnels, ou peu s'en faut. De même, sans terroriser le lecteur virtuel, ce

⁸²² Notons par curiosité que dans ce cas, le choix du poison est parfaitement réaliste : une forte dose d'acide prussique peut provoquer la mort en moins d'une dizaine de secondes. En revanche, dans cette même perspective, la mort de la Madeleine n'est pas du tout « vraisemblable » : non seulement la strychnine, même à forte dose, commande une mort plus lente (qu'il faut attendre de quinze à trente minutes), mais aussi provoque-t-elle des spasmes musculaires puissants, tandis que le personnage du drame expire en cinq minutes et de manière à peu près paisible.

⁸²³ « Ce fut un soupir de soulagement quand le voile tomba, » note Sarcey à propos de la fin du troisième acte ; en ce qui concerne le dénouement, sa réaction ne change pas significativement : « Et le rideau baisse. Il était temps. Toute cette fantasmagorie est horrible. » (*art.cit.*).

drame lui offre, toujours dans un cadre peu ou prou mélodramatique, une catharsis véritablement jouissive, faisant naître la pitié pour l'ensemble des personnages, de l'exposition jusqu'au dénouement.

2.3. *Renée*⁸²⁴ : « ... et la mort, à mes yeux enlevant la clarté... »

... Je vous promets que, tout de suite, à jamais, je vais rendre la faute impossible, et s'il fallait en mourir, j'en mourrais⁸²⁵.

En examinant les comptes rendus de presse de la première représentation de *Renée* au théâtre du Vaudeville le 17 avril 1887, nous avons été amenée à nous interroger sur les facteurs influençant la réception critique (et empirique) de l'œuvre qui, notons-le d'emblée, coïncide rarement avec la réception virtuelle, c'est-à-dire avec l'itinéraire du récepteur envisagé par l'auteur et que l'on peut, entre autres, dégager de la préface de Zola à la première publication du drame. De fait, si en théorie, *Renée* est bien capable d'amener le lecteur virtuel à la catharsis, l'auteur ayant pris soin de créer des personnages dignes de pitié, plus ou moins tragiques, qui souffrent de leurs contradictions internes et succombent inévitablement aux forces de l'hérédité et aux passions, en pratique, comme maints critiques l'observent, le public resta indifférent aux souffrances des personnages. Les raisons en sont nombreuses, liées, pour la plupart, à la construction de l'horizon d'attente des spectateurs. En d'autres termes, Zola n'aurait pas été l'auteur de *La Curée* et du *Naturalisme au théâtre* que le destin de *Renée* aurait sans doute été différent.

Car le soir de la première représentation, la tension régnait dans la salle, partagée entre les « zoliens » et les adversaires du naturalisme : tous aspiraient à voir l'adaptation de *La Curée* qui devrait mettre en scène une « donnée scabreuse »⁸²⁶, c'est-à-dire une histoire d'inceste qui fut refusée, on le savait bien, à la Comédie Française et à l'Odéon ; en même temps, tous étaient curieux et impatients d'assister à la véritable révolution théâtrale dont il était si souvent question dans l'œuvre critique de l'auteur. Or les attentes furent déçues. On s'attendait à des innovations, fait remarquer Auguste Vitu, et l'on n'eut droit qu'à « des conventions les plus usitées, on peut même dire, des plus banales »⁸²⁷. On reproche à *Renée* de baigner dans le mélodrame, « le revolver apporté par un mari jaloux pour tuer un amant et dont la femme s'empare pour

⁸²⁴ Zola E. *Renée* in *Œuvres complètes*, t. 15, *Théâtre et poèmes*, Paris : Cercle du livre précieux, 1969.

⁸²⁵ III, 7, p. 472.

⁸²⁶ *L'Univers illustré*, avril 1887, p. 262.

⁸²⁷ *Le Figaro*, le 17 avril 1887. Le même propos est repris, pour n'en citer que quelques exemples, par Édouard Durranc (*La Justice*, le 18 avril 1887), Albert Delpit (*Le Gaulois*, le 17 avril 1887) et Charles Monselet (*Le Monde illustré*, avril 1887, p. 270).

se tuer elle-même » étant un dénouement trop attendu⁸²⁸ ; on l'accuse de regorger d'invéraisemblances, puisque non seulement on a du mal à comprendre les raisons pour lesquelles Renée n'avoue pas à son père qu'elle a été violée, mais aussi parce qu'on n'arrive pas à croire qu'une femme de trente ans ne saurait reconnaître en soi une passion naissante ; enfin, il est rare qu'un critique ne traite pas la protagoniste de détraquée, d'hallucinée ou bien encore « de névropathe que devrait soigner M. Charcot »⁸²⁹ (autrement dit d'hystérique patentée). Les mêmes reproches seront adressés à peine deux ans plus tard à *Madeleine*, les critiques n'admettant toujours pas que la vraisemblance des caractères zoliens relève non pas du cadre social, mais de la psychologie et de la logique implacable des faits ; mais il n'en demeure pas moins vrai que le cadre mélodramatique solidement bâti dans lequel s'inscrivent les Ombres zoliennes incite à interpréter l'œuvre selon les conventions.

Le traitement de l'inceste ne sut pas non plus satisfaire la critique ni, semble-t-il, le public. Amenés, inévitablement, à comparer la pièce au roman dont cette dernière fut tirée, les critiques constatèrent que l'inceste y est atténué pour ne pas blesser les convenances, qu'il ne choque pas autant que dans le roman, enfin, qu'on ne le montre pas « au grand jour » de sorte qu'il devient difficile de décider s'il est consommé ou non. On avait promis au public « un excès d'audace », dit Charles Monselet, et le public n'a fait que s'ennuyer⁸³⁰. En effet, on évoque souvent l'ennui, ou plus précisément le manque d'intérêt de la salle, que l'on explique, entre autres, par le fait de ne pas voir des personnages qui en seraient dignes. Ainsi, Thomas Grimm conclut à la fin de son article : « On ne s'intéresse à personne, car personne n'est sympathique »⁸³¹ ; cette pièce « n'est point intéressante », souligne Francisque Sarcey, car, selon lui, il est impossible de s'intéresser aux personnages névrosés et mesquins⁸³² ; « Mari voleur ! femme hystérique, fils ou beau-fils incestueux ! Quel joli monde ! Quelle société ! » s'indigne Jules Favre⁸³³.

Or c'est justement contre les « personnages sympathiques » que Zola proteste dans la préface à la pièce qui fait office de réponse à la fois ironique et violente aux reproches les plus répandues. Selon Zola, pour que « l'évolution naturaliste » soit possible au théâtre, il faut dégager la scène des personnages idéalisés, des « poupées ornées conventionnellement de toutes les vertus » pour mettre à leur place « l'homme misérable, qui lutte et qui pleure » en menant un combat intime avec son côté noir et sauvage :

⁸²⁸ *Le Matin*, le 17 avril 1887.

⁸²⁹ Delpit A., *art.cit.* Francisque Sarcey lui fait écho : « Son cas relève du clinique de Charcot et non pas du théâtre » (*Le Temps*, 18 avril 1887). Certains admettent pourtant que cela peut être dû au jeu de l'interprète du rôle de Renée : « Mlle Brandès accentue peut-être un peu trop le caractère [...] de névrosée », note Thomas Grimm (*Le Petit Journal*, le 18 avril 1887).

⁸³⁰ *Art.cit.*

⁸³¹ *Art.cit.*

⁸³² *Art.cit.*

⁸³³ *Les Annales politiques et littéraires*, avril 1887, p. 265.

En un mot, au théâtre, nous voudrions donner à la foule l'amour de l'humanité, non plus la satisfaction menteuse de la perfection humaine, mais la fraternité émue pour tout ce qui souffre et combat. Est-ce trop demander au public ? Il n'en est certes pas là, on l'a tant gorgé des flatteries et de l'optimisme ! N'importe, il y viendra, car tout le siècle va à la vérité, d'une marche lente et irrésistible⁸³⁴.

Le problème de la réception empirique de *Renée* réside aussi dans les habitudes d'identification : le public de la fin du siècle, semble-t-il, reste habitué aux personnages de mélodrame, dont les noirceurs, même dans les pièces les plus violentes, ne dérogent pas aux bienséances mondaines⁸³⁵ ; et il arrive encore mal à approuver le comportement étrange des personnages de Zola qui mettent au jour le versant bestial de leur être. Or la visée de Zola est en elle-même impressionnante : lorsqu'il est facile de s'intéresser et donc de compatir aux héros nobles, chastes et vertueux, Zola propose à son spectateur de se surpasser et de s'efforcer à compatir aux êtres malséants qui se trouvent aux prises avec leurs instincts noirs et souffrent de leurs propres imperfections, donc d'abandonner la perspective étroite du monde « bien fait », souvent figé dans le Symbolique, pour s'apitoyer sur un monde qui, même s'il relève de la fiction, est beaucoup plus proche de la réalité humaine, voire du Réel. Nous allons jusqu'à postuler que pour un récepteur de l'époque (mais peut-être aussi pour un récepteur d'aujourd'hui) *Renée* peut être considérée comme un « exercice de la compassion » qui a échoué, entre autres, à cause de l'horizon d'attente excessivement influencé par d'autres écrits de Zola⁸³⁶. D'ailleurs, ce drame s'éloigne de *Madeleine* aussi bien que de *Thérèse Raquin* surtout sur le plan du mouvement cathartique : dans cette « tragédie bourgeoise, nue et sévère »⁸³⁷, le passé ne s'incarne plus dans l'espace scénique sous des formes concrètes ; il ressuscite uniquement dans le hors-scène intime du personnage ; la terreur s'en trouve donc atténuée, tout en laissant la place au remords, à la pitié et même à la rédemption, ce qui résulte, au dénouement, en une catharsis sublime et en un monde fictionnel à la fois déformé et épuré.

Conflit intime, conflit tragique

Si dans *Madeleine* et *Thérèse Raquin*, le passé se présente sous la forme concrétisée d'un personnage et/ou d'un événement (ainsi le retour de Jacques et

⁸³⁴ Zola E., Préface à *Renée*, *op.cit.*, p. 429. Notons d'ailleurs que selon Zola lui-même, la réaction du public fut plutôt favorable.

⁸³⁵ Le fait que le suicide mélodramatique s'offre rarement au regard public en témoigne indirectement. En ce qui concerne le drame romantique, qui aurait pu, peut-être, influencer les habitudes de la réception du spectateur de l'époque, les conflits qu'il propose sont idéalistes, donc à l'opposé du réalisme psychologique de Zola.

⁸³⁶ D'ailleurs, les drames de Maeterlinck traitent la pitié-compassion de la même manière « universalisante » (tout le monde est digne de pitié), et ce genre de la compassion, chez lui, est également conditionnée par la présence des forces fatales – on s'en persuadera à la fin de la partie suivante. Voir *infra*, pp. 421–423.

⁸³⁷ Zola E., Préface à *Renée*, *op.cit.*, p. 427.

l'assassinat de Camille), dans *Renée*, il est d'entrée de jeu présenté comme une influence héréditaire dont le corps du personnage est la marque et le lieu. Le premier acte ou le prologue, qui précède de dix ans le début de l'action, instaure, à travers le dialogue, le système causal dans lequel s'inscrivent tous les conflits ultérieurs, qu'ils soient inter- ou intrapersonnels, et qui détermine d'emblée le mode d'agir des protagonistes. Ainsi, Renée se trouve soumise à la double influence du sang de ses parents qui provoque chez elle un conflit intérieur qui ne sera résolu qu'au dénouement. Son espace intime se trouve ainsi nettement partagé en deux : de son père, Renée hérite la conscience ; de sa mère, la passion, voire la déraison :

BERAUD [...] :

... Vous ressembliez à votre mère, oh ! d'une ressemblance troublante pour moi, avec ses cheveux, son regard, jusqu'à son rire. [...] À mesure que vous deveniez femme, je croyais la voir renaître, dans son charme et sa folie. Puis, c'étaient des joies, les jours où je reconnaissais mon sang, à un geste, à un mot... Je me suis rassuré, vous étiez très raisonnable et très fière... Et l'homme est venu, et vous vous êtes donnée comme une fille ! [...] Tiens ! malheureuse, tu es du sang de ta mère⁸³⁸ !

En revenant ici sur la Persona et l'Ombre de Jung qui dénotent respectivement le versant de l'identité acceptable par et pour autrui et le versant de l'identité composé de pulsions brutales, refoulées dans l'inconscient et refusées par la société, on peut conclure que, parfaitement manichéenne, l'identité de Renée est constituée, d'une part, de la Persona ou du masque de la conscience paternelle, n'abritant que la vertu, la raison et la fierté, et de l'Ombre de la passion, celle de sa mère qui s'incarne dans le corps de Renée, quitte à effacer la Persona. En même temps, la pièce de Zola soulève, de manière implicite, la question du libre arbitre qui était également présente dans *Madeleine*. Le Moi du personnage jaillit et tente de prendre le pouvoir à chaque fois que la Persona et l'Ombre se confrontent avec violence, et, d'une certaine manière, c'est au Moi qu'il revient d'arbitrer entre les deux⁸³⁹. Pourtant, le Moi de Renée est très faible et peu conscient de lui-même ainsi que de la lutte qui a lieu dans l'intimité de l'être : sans soutien, il succombe rapidement à l'influence de l'Ombre. Ainsi, lorsque Béraud, le père, vient parler avec Renée de « la lutte obscure dont [elle] souffre à en mourir »⁸⁴⁰, pareil à un psychanalyste, Renée arrive enfin à se rendre compte de ce qui se passe à l'intérieur d'elle-même et, en même temps, à se promettre de résister à sa passion :

⁸³⁸ I, 2, p. 439.

⁸³⁹ On peut se demander si le conflit d'un héros romantique ne pourrait pas se décrire en ces termes : toutefois, nous semble-t-il, dans ce cas, c'est le Moi qui s'oppose à la Persona ; il est très peu question de l'Ombre véritable, des pulsions irraisonnées et impossibles à maîtriser.

⁸⁴⁰ III, 7, p. 471.

BERAUD

Eh bien, puisque je suis ta conscience, cherchons ensemble... Laisse-moi t'interroger.

[...]

RENEE, *les yeux fixes*

Ce qu'il s'est passé ? Attendez, il faut que je m'interroge, car ma mémoire se brouille... Voyons, que s'est-il donc passé ? Voilà que la peur me prend de me souvenir... [...] Oui, je vois, c'est bien cela... Il [Maxime] m'échappait, et il m'a été rendu, tout mon sang en a brûlé d'allégresse... Grand Dieu ! Voilà le crime, je n'y songeais pas, et il était là, qui nous enveloppait.

[...]

C'est vous qui me sauvez ; c'est là, contre votre cœur, que je me sens redevenir votre fille. J'aurai votre dignité et votre courage, mon père. [...] Je vous promets que, toute de suite, à jamais, je vais rendre la faute impossible⁸⁴¹.

C'est dans cette scène que la lutte entre la Persona et l'Ombre commence : dès lors, cette confrontation soutiendra la tension dramatique jusqu'au dénouement. Il faut noter que c'est également la scène où l'action se noue enfin ; les deux premiers actes se présentent comme une exposition en deux temps, dans laquelle l'intérêt de la lecture est soutenu surtout par le désir d'en apprendre davantage sur les cercles intimes des personnages et sur leurs relations : Zola se sert ici d'un procédé tout à fait romanesque quitte à se faire reprocher, par la critique, de peu montrer et de beaucoup narrer⁸⁴². Le premier acte met également en place le cadre nécessaire pour engendrer la tension cathartique : éclaircissant les relations compliquées entre Renée et son père, il fournit au lecteur virtuel la possibilité de s'apitoyer, ultérieurement, sur la protagoniste ; le second met en place la structure « incestueuse » Saccard/Renée/Maxime. Or à partir du troisième acte, le lecteur virtuel commence à craindre et espérer ce que l'Ombre crèvera l'écran de la conscience, d'ailleurs assez fragile ; tout cela d'autant plus que l'Ombre se manifeste non seulement sur le plan des considérations abstraites, mais aussi sur le plan physique : Béraud, on l'a vu, ne manque pas d'occasion pour souligner la similitude entre la mère et la fille qui se fait jour dans les traits, dans les gestes, dans la manière de parler de Renée ; qui plus est, l'Ombre est figurée, discursivement, à travers la « tache » héréditaire qui, bien qu'elle ait été cachée, ressort à la surface des profondeurs de l'être⁸⁴³. Et lorsque l'Ombre prend le dessus sur la Persona, c'est-à-dire, par exemple, lorsque Re-

⁸⁴¹ III, 7, pp. 471–472.

⁸⁴² Cf. le compte-rendu de Francisque Sarcey, *art.cit.*

⁸⁴³ Cf. « Béraud : La tache est donc ineffaçable ? Je t'aurais veillée dans ton petit lit [...] pour que, brusquement, la tache reparaisse et te gêne en un jour !... [...] Ce sont les fatalités de la chair : la lésion est au fond [...] elle demeure, elle détraque les plus forts... » (I, 2, p. 439) ; « Renée [...] : En entrant, il m'a semblé que ce grand jour me déshabillait et m'éclairait devant tous, avec cette tache... » (IV, 3, p. 482). Pour cette dernière réplique, le parallèle avec la Phèdre de Racine est d'ailleurs évident : chez Racine, le clair-obscur se met en jeu de manière similaire.

née n'est plus à même de cacher sa passion et l'avoue à Maxime ou qu'elle dénonce, en proie à la fureur, le jeune homme à Saccard en ouvrant la porte de la chambre où ce premier est caché, la tension dramatique monte pour participer à la constitution des *scènes*.

Les trois autres protagonistes abritent, quoiqu'ils n'en soient pas conscients au même degré, des contradictions du même genre. Même lorsqu'elles ne relèvent pas purement de la bataille entre l'ange et le démon, ces contradictions contribuent également à augmenter la tension dramatique. Ainsi, Saccard est partagé entre sa passion pour Renée et son désir de pouvoir : à l'inverse du Saccard de *La Curée*, au fur et à mesure que l'action avance, il s'éprend de plus en plus de la femme qu'il avait épousée pour des motifs financiers et dont il ne s'est jamais approché pendant les dix ans qui séparent le premier acte du second, Renée ayant imposé que leurs « existences [restent] distinctes »⁸⁴⁴ ; deux désirs conflictuels l'habitent donc : si Saccard désire posséder Renée, en même temps, il est fortement intéressé par lui acheter ses terrains à moitié prix pour les revendre par la suite ; le premier désir culmine d'abord dans la scène d'aveu, où Saccard dévoile sa passion à Renée et se trouve sur le point de la violer (IV, 6), et détermine par la suite la jalousie effrénée avec laquelle il poursuit l'amant de sa femme, dont il ignore le nom jusqu'à la fin du dernier acte ; quant à l'intérêt financier, même s'il est parfois dompté par la violence de la passion, il n'est jamais oublié : ayant subi le refus de Renée, Saccard lui rappelle tout bonnement qu'il reviendra « dans un instant » pour chercher l'acte de cession signé (IV, 7). Dans l'espace intime de Maxime, son fils et son rival, la passion se heurte à la lâcheté : venu chez Renée pour lui avouer son amour, il se laisse rapidement convaincre qu'il vaut mieux qu'il parte et épouse Louise, héritière riche de son père (IV, 8) ; pourtant, à l'acte suivant, il n'ose pas repousser Renée lorsque celle-ci vient lui proposer de fuir avec elle ni lui avouer, par ailleurs, que son mariage vient d'être conclu (V, 2). Enfin, chez Béraud, qui est sur ce plan le personnage le plus intéressant des trois protagonistes masculins, l'amour paternel se confronte à la répulsion qu'engendre chez lui « la faute ancienne » de sa fille ; or, tandis que chez Saccard et Maxime, les versants conflictuels ne subissent pas de transformation, chez Béraud, le conflit évolue et les oppositions en arrivent à être synthétisées : tout en étant conscient de la faute de Renée, non seulement il la soutient en brave psychanalyste, mais aussi il arrive à la pardonner (V, 14). Cela dit, si les conflits intimes de Saccard et Maxime restent figés dans un schéma quasiment conventionnel (le mélodrame connaît des maris jaloux aussi bien que des amants lâches), ceux de Renée et Béraud dépassent les passions quotidiennes et interrogent directement la fatalité héréditaire, voire le Réel, ce qui les rend particulièrement fascinants, y compris pour le lecteur⁸⁴⁵.

⁸⁴⁴ I, 7, p. 444.

⁸⁴⁵ Sur un autre plan, le personnage de Béraud peut être comparé au Surmoi freudien (ainsi que, d'ailleurs, le personnage de Mme Raquin dont il était question plus haut). Dans la mesure où le Surmoi revient au Symbolique, la fonction de Béraud est bien celle de dresser un écran protecteur devant le Réel, c'est-à-dire l'écran de la conscience : il n'est pas donc étonnant que la « tache héréditaire » de sa fille, destructrice du système ou de l'ordre, l'effraie tellement.

Il va donc sans dire que ces luttes intimes, en plus d'inscrire les conflits interpersonnels dans un système causal bien élaboré, alimentent sans cesse la tension dramatique, mais aussi (et peut-être surtout) la tension cathartique. Par rapport à *Thérèse Raquin*, la terreur, dans *Renée*, se voit fortement atténuée : il n'y a plus de meurtres abominables ni d'apparitions des statues parlantes ; la fiction abandonne une sorte de mysticisme en faveur d'un réalisme psychologique accru. En même temps, les protagonistes de *Renée*, déchirés entre le vice et la vertu, sont bien plus proches, semble-t-il, des « personnages sympathiques » dans le sens aristotélicien que les personnages du théâtre bourgeois : de par leurs conflits intimes, Renée, Béraud, Saccard et Maxime, qui ne sont ni monstres, ni héros sans faille, suscitent la pitié de manière naturelle. Qui plus est, à l'inverse de la Madeleine et, d'une certaine manière, à l'inverse des Thérèse et Laurent, Renée ne fuit pas son passé, mais tente de le dompter, ce qui favorise également la sympathie pour ce personnage, et donc la pitié-compassion.

En outre, nous aimerions postuler sur ce point que le conflit intime engendre la tension dramatique autrement et bien plus que ne le fait le conflit interpersonnel. Maints critiques de *Renée* soulignent l'intérêt du conflit intérieur de la protagoniste ; ainsi, Auguste Vitu qui, dans l'ensemble, reste assez critique face à la pièce, fait toutefois remarquer : « Renée ne se fait écouter et supporter au troisième acte que par ses résistances, sa lutte, ses terreurs, qui appartiennent au domaine tragique »⁸⁴⁶. Et effectivement, si l'on poursuit cette réflexion, les personnages tragiques ne nous captivent-ils pas justement par les luttes qu'ils mènent avec eux-mêmes tout au long de l'action ? La Phèdre de Racine ne nous intéresse peut-être que dans la mesure où elle est déchirée entre le devoir et la passion ; ce que nous espérons et craignons, ce n'est pas de voir Phèdre et Hippolyte unis, comme dans un mélodrame, mais de voir le désir incestueux dompter la conscience du personnage. La tension dramatique surgit alors sur un plan abstrait, pour ne pas dire transcendantal, qui touche non pas la curiosité, mais, métaphoriquement parlant, le cœur et l'âme du récepteur ; et il faut noter d'emblée que les auteurs symbolistes, lassés des mélodrames au même titre que les naturalistes, explorent, quant à eux, le *tragique quotidien* qui se fait jour à travers la lutte intime du personnage avec sa destinée, celle-ci, il est vrai, se fondant non pas sur le grotesque bestial, mais sur le sublime. D'une certaine manière donc, le naturalisme et le symbolisme sont autant de formes du retour au tragique : les mécanismes qu'ils mettent en œuvre sont similaires, le changement principal qu'ils opèrent consistant à substituer au personnage « sympathique » de mélodrame une bête humaine ou un être supérieur, afin de susciter, chez le récepteur, « l'amour de l'humanité ». Toutefois, en ce qui concerne le drame naturaliste, pour les spectateurs de l'époque, comme l'on a pu s'en convaincre, le fait même de voir leur pareil souffrir des passions d'ordre tragique relève de l'invraisemblable, en influant donc sur la réception de l'œuvre,

⁸⁴⁶ Art. cit.

quoique, chez Zola, le tragique soit expliqué par des causes tout à fait naturelles.

Vérité et rédemption

Dans le dispositif du monde fictionnel en question, le Réel rime donc avec l'hérédité, ou plus précisément avec la « tache noire » du sang maternel qui remonte progressivement à la surface, faute de pouvoir être contenu par l'écran de la conscience paternelle. Ce dernier est alors remplacé par le voile du secret qui se transforme en voile du mensonge : pourtant, ces deux voiles ne s'étendent que devant Saccard ; d'abord, Renée lui cache sa passion pour Maxime (IV, 7), puis, lorsque le mari apprend de Mlle Chuin, confidente de sa femme, l'existence d'un amant, Renée s'obstine à le persuader du contraire (V, 12). Notons que la vérité, dans ce cas, est toujours sur le point de se dévoiler *via* l'Imaginaire, ou plus précisément *via* l'imaginaire de la chevelure : au début du quatrième acte qui a lieu le matin suivant la scène de l'aveu (III, 12), Renée apparaît dans sa chambre, « les cheveux défaits, très pâle »⁸⁴⁷ ; en apprenant que Saccard désire lui rendre visite, elle n'a qu'un seul souci, celui de relever ses cheveux : « Ils lui diraient tout, ils ont le désordre et l'impudeur de tout ce que j'ai fait »⁸⁴⁸ ; par la suite, lorsque Saccard, emporté par un élan de passion, la baise sur les cheveux, elle se dégage violemment : « Non, non, pas à cette place ! C'est un crime !... [...] Je vous jure que je me tue devant vous ! »⁸⁴⁹ Dans les romans de Zola, d'ailleurs, il est également rare que la vérité s'exprime à travers la parole : on la devine dans les gestes ou dans le regard d'un personnage, ou bien encore elle peut flotter dans l'espace, silencieuse, en frôlant les êtres ; lorsqu'elle est verbalisée, passant, à travers le registre de l'Imaginaire, dans celui du Symbolique, elle provoque, de par sa nature même, des crises brutales⁸⁵⁰.

En même temps, on peut repérer dans le tissu fictionnel de *Renée* d'autres écrans tendus par le secret ou le mensonge au fil de l'action : jusqu'à son apparition dans l'appartement de Renée, Saccard est on ne peut plus soucieux de renier ses sentiments ; de même, il ment à sa femme sur la valeur véritable des terrains qu'il veut lui acheter ; et Maxime passe sous silence, au dernier acte, sa décision d'abandonner la protagoniste pour épouser Louise. Par conséquent, les *scènes* de *Renée*, qui commencent à se succéder à partir du troisième acte, se fondent principalement sur les aveux résultant de la lutte intime. Les aveux permettent, d'une part, l'afflux de la vérité au sein du monde fictionnel et, de l'autre, témoignent, pour la plupart, de la victoire de l'Ombre sur la Persona,

⁸⁴⁷ IV, 2, p. 481.

⁸⁴⁸ IV, 5, p. 484.

⁸⁴⁹ IV, 6, p. 488. Renée accomplira bien sa promesse à la fin de l'acte suivant.

⁸⁵⁰ Il suffit de se souvenir, par exemple, de *La Bête humaine* : d'abord, la vérité que Roubaud apprend sur les relations de Séverine avec Grandmorin l'incite à battre sa femme, puis à tuer le président ; ensuite, Séverine raconte la vérité sur le crime à Jacques de sorte que celui-ci se trouve dompté par le désir aigu de tuer son amante, désir dont il se croyait pourtant guéri.

surtout en ce qui concerne le personnage éponyme. Même si cela se fait au sein d'une structure mélodramatique, il faut noter qu'à l'inverse d'un mélodrame, où le voile du secret est souvent unique, ne recouvrant que les actions criminelles du traître, *Renée*, du fait qu'il y a autant de conflits intimes que de protagonistes, multiplie les voiles : la tension dramatique s'en trouve également accrue, car chaque personnage possède son propre secret.

C'est dans cette logique que s'inscrit la scène du suicide (V, 11–14). Le geste suicidaire à proprement parler, c'est-à-dire le coup de pistolet que Renée se décharge dans la poitrine, est précédé par trois dévoilements successifs du secret ou du mensonge : d'abord, Mlle Chuin dit à Saccard qui est venu chercher l'acte de cession signé qu'il y a un homme dans la chambre de Renée (V, 11) ; Saccard, furieux, exige que Renée ouvre la porte, ce qu'elle refuse jusqu'à ce que Saccard lui apprenne que Maxime lui a demandé de fixer la date de son mariage ; alors Renée livre l'amant au mari (V, 12) ; enfin, en face du père et fils qui s'observent, effrayés, la protagoniste dévoile la vérité sur la nature des relations entre elle-même, Saccard et Maxime ; et c'est cette vérité qui s'avère la plus intolérable de toutes, car elle touche à l'intimité même des personnages, voire à leur Ombre qu'ils préfèrent, à l'inverse de Renée, ne pas regarder en face :

RENEE, *entre les deux*

C'est cela, dis que je t'ai perdu, car tu es assez lâche pour le dire... [...] Vous avez eu des maîtresses communes, vous avez mené une vie débraillée de camaraderie, qui a mal tourné, et si le père, un soir, trouve le fils dans la chambre de sa femme, c'est tant pis pour vous ; il ne fallait pas tout partager. Il fallait croire à autre chose qu'à la force et à l'argent.

SACCARD, *à demi-voix*

Oh ! mon rêve de la force !

[...]

RENEE

[...] (*à Saccard*), Mais dites donc la vérité ! Je n'ai été qu'un enjeu dans votre vie. Vous m'avez prise comme une valeur de portefeuille, vous m'avez accrochée comme une enseigne à votre boutique [...]

SACCARD

Taisez-vous !

RENEE, *à Maxime*

Toi, tu avais le clair sourire, les yeux vides d'une fille. [...] Tu étais entretenu.

MAXIME

Tais-toi !

RENEE

Non, je dirai tout... [...] le fils refuse de me suivre : il frissonne à la pensée d'aller jusqu'au bout de son crime, il se marie... Quant au père, qui aurait dû me tuer, il m'a volée !

SACCARD

Te tairas-tu⁸⁵¹ ?

Le même dispositif que dans *Madeleine* se manifeste à travers le discours du personnage : deux hommes, reliés par une camaraderie étroite, et une femme qu'ils partagent. Car si Renée se tue, ce n'est pas uniquement parce que la Persona a été défaite par l'Ombre, mais aussi parce que la protagoniste comprend, tout à coup, qu'elle est de trop dans ce système bien huilé qui ne tolère même pas qu'elle prenne la parole et que, métaphoriquement parlant, la machine l'a simplement écrasée sans que les conducteurs s'en aperçoivent ; alors, il ne lui reste qu'à s'exclure brutalement d'un monde désormais devenu insupportable :

... Voyons, je ne puis rester ainsi entre vous. [...] Je vous connais, vous vous remettrez ensemble demain, comme des camarades. Et moi, que deviendrai-je ? Vous m'avez finie, je n'ai plus la force de rien recommencer... [...] Vous baissez la tête. Je suis de trop, n'est-ce pas ? Alors, que l'un de vous me tue, au moins... [...] Mais je veux mourir, il y a une heure que je veux mourir [...] je n'ai besoin de personne. C'est trop de dégoût !... Adieu ! (*Elle se décharge le pistolet dans la poitrine*)⁸⁵².

C'est ainsi que la vérité ou le Réel inonde le dispositif de *Renée*, déchirant, au fur et à mesure, tous les voiles ; et le suicide de la protagoniste s'avère être, d'une certaine manière, « philosophique », car il fait suite à une désillusion d'ordre existentiel. Pour le lecteur virtuel, la catharsis qui en résulte est néanmoins jouissive, voire sublime : la pitié ainsi que la crainte sont alimentées, on l'a vu, tout au long de l'action par les conflits intimes des personnages et par les jaillissements de l'Ombre héréditaire ; et le coup de pistolet résout la tension dramatique et amène la tension cathartique à son comble.

Cette dernière trouve sa résolution dans l'ultime scène du drame (V, 14) : Béraud vient pardonner à sa fille, ce qui, à la fois, confère au suicide un caractère pleinement expiatoire et dénoue le conflit « métaphysique » entre l'homme et Dieu, le conflit qui se dessine plus ou moins nettement dans chacune des trois pièces examinées. Or si dans *Madeleine* et surtout dans *Thérèse Raquin*, le personnage qui représente la force divine ne peut pas ou ne daigne pas absoudre les péchés des protagonistes, ce qui fait basculer le monde possible du côté de la terreur et de la déformation, dans *Renée*, on voit clairement la figure de « Dieu le père » s'imprégner de la logique du Nouveau Testament (celle du pardon) ; mais on voit aussi évoluer, par rapport à deux autres pièces, la thématique du

⁸⁵¹ V, 12, pp. 508–509.

⁸⁵² V, 13, pp. 509–510.

péché originel et de la responsabilité. Cela dit, au premier acte, les discours de Béraud sont littéralement terrifiants de par leur caractère impitoyable : non seulement il refuse de donner la parole à sa fille pour qu'elle puisse se justifier ; mais il n'accorde pas non plus l'attention à son repentir sincère⁸⁵³.

RENEE

Mon père, pourquoi avez-vous refusé de m'écouter ? Je vous dois ma confession. Peut-être me trouverez-vous moins coupable, lorsque vous saurez à quelles circonstances...

BERAUD

Non, taisez-vous, je préfère ne rien savoir. [...] J'ai des choses graves à vous dire.

[...]

Toi, tu as recommencé la faute ancienne, tu m'as fait pleurer les mêmes larmes [que ta mère] ; et, cette fois, j'ai souffert davantage, car je n'ai plus d'espoir, notre race est finie !

RENEE

Pardon ! (*Elle tombe à ses genoux.*)

BERAUD

Maintenant, que feras-tu ? La honte va-t-elle continuer ? [...] Écoute, la faute recommencera, tu trahiras ton mari. [...] Mais relève-toi donc ! Ne pleure plus, ne me regarde plus !⁸⁵⁴...

Chassée du paradis paternel, Renée semble avoir mis le pied sur le chemin de la rédemption : au cours des dix ans qui séparent le premier acte du second, elle reste vertueuse, de sorte que Béraud, qui accourt la voir au milieu du troisième acte à cause d'une lettre alarmante qu'il a reçue de sa part, n'est pas furieux, mais inquiet ; de même, il déclare, d'entrée de jeu, lui avoir pardonné : « N'es-tu pas heureuse ? Si je vous ai pardonné, à toi et à ton mari, c'est que tu m'avais convaincu de votre bonheur »⁸⁵⁵. Pourtant, c'est dans cette scène même que le combat entre la conscience et la passion s'engage ; et Renée promet à son père de mourir plutôt que de commettre la faute. Néanmoins, la passion incestueuse prend le dessus, et l'on peut supposer que Béraud le soupçonne : au début du dernier acte, il prie Renée de venir le voir demain, car il doit lui parler ; et Renée de soupirer, à la manière des personnages tragiques ayant décidé de quitter leur palais : « Demain est loin ! Où serai-je, demain ?⁸⁵⁶ » Ainsi, le suicide, dans l'optique de l'inceste consommé⁸⁵⁷, s'avère être, entre autres, l'expiation de la

⁸⁵³ Car le repentir à lui seul ne suffit pas pour un dieu cruel ; il doit être précédé, on l'a vu, par le châtement.

⁸⁵⁴ I, 2, pp. 438–440.

⁸⁵⁵ III, 7, p. 470.

⁸⁵⁶ V, 1, p. 495.

⁸⁵⁷ De fait, le texte reste volontairement ambigu sur ce point, à l'inverse de *La Curée* : l'inceste n'est jamais nommé directement ; on ne peut que le supposer à partir des indices ;

faute véritable, et, par conséquent, le moteur de la pitié. Pour l'ultime fois, Béraud entre dans l'espace scénique lors de la scène finale du drame :

BERAUD, *entrant*

Qu'y a-t-il ? Renée blessée ! (*Il s'approche et la soulève sur son bras.*)

RENEE

Mon père, ah ! merci... Je me suis tuée, car vous aviez raison, la faute a recommencé, les gens et jusqu'aux pavés de la ville me poussaient... [...] Mon père, pardonnez-moi... Pardonnez-moi, comme vous avez pardonné à ma mère. (*Elle meurt. Son père, lentement, la baise au front.*⁸⁵⁸)

Le monde fictionnel de *Renée* s'avère donc être à la fois déformé et épuré : par le retour de la vérité au sein du dispositif, mais aussi par la mort volontaire. La vérité que Renée ne peut pas retenir doit déformer, voire dénaturer les cercles intimes des protagonistes ; or elle ne fait que déchirer le voile du mensonge. Sur un autre plan, l'acte suicidaire, bien qu'il laisse un « trou » dans le tissu de la fiction, dénote la primauté du Moi sur la passion, voire celle du jour sur la nuit ; et cette primauté est absolue, puisqu'elle s'accomplit dans la mort volontaire, c'est-à-dire dans la décision ultime du Moi reculant devant l'Ombre. Dans une certaine optique, tout comme la mort volontaire de la Phèdre de Racine, le suicide de Renée « rend au jour [...] toute sa pureté » ; et en même temps, le Minos « qui juge aux enfers tous les pâles humains » vient poser sur le front de sa fille un baiser de rédemption – au cours des vingt ans qui séparent *Madeleine* de *Renée*, le « Dieu le père » du dramaturge semble apprendre à pardonner ; qui plus est, ses personnages semblent retrouver, entre l'Ombre et la Persona, le Moi véritable, garant du libre arbitre et de l'absolution.

À l'époque de Zola, les critiques théâtrales faisaient souvent remarquer que l'écrivain, malgré ses qualités du romancier indéniables, n'était pas un dramaturge talentueux. Les pièces mélodramatiques en apparence, mais qui mettent en scène, en vérité, le versant noir de la psychè (ce qui ne s'inscrit pas tout à fait dans le cadre de la vraisemblance « mondaine »), les déroutaient ou les laissaient indifférents. Néanmoins, il est évident que Zola lui-même cherchait à intéresser les spectateurs et à éveiller, chez eux, une compassion envers « tout ce qui souffre et combat ». Sur le plan de la lecture virtuelle, la tension dramatique de ces drames repose surtout sur la crainte de voir les protagonistes succomber à leur passé ou à leur hérédité, « principe supérieur » qui ressemble à la fatalité tragique ; ainsi, le conflit interpersonnel est-il remplacé par le conflit intrapersonnel, entre la Persona et l'Ombre. Ce conflit, qui se manifeste non seulement sur le hors-scène intime des protagonistes, mais s'incarne aussi dans l'espace scénique, met en branle l'imaginaire du lecteur virtuel, suscitant chez

d'ailleurs, de nombreux critiques de l'époque sont de l'avis que l'inceste n'a pas eu lieu, et Zola lui-même dit dans la préface à *Renée* que l'inceste, « accompli dans le livre » est « sur le point de l'être dans la pièce » (*op.cit.*, p. 425).

⁸⁵⁸ V, 14, p. 510.

lui surtout de la terreur : alors, cette dernière, allant de pair avec l'interrogation à la fois religieuse et philosophique sur la culpabilité et la possibilité du pardon, peut supprimer la pitié ; et même le suicide, acte qui vise l'expiation du passé criminel, ne peut pas la ressusciter, car en même temps, il s'avère être la conclusion logique de l'itinéraire du personnage que les structures fondatrices du dispositif semblent rejeter hors du monde fictionnel tout au long de l'action.

3. Adaptations du suicide « naturaliste »

Dans l'ensemble des pièces naturalistes françaises, les adaptations des récits en prose occupent une place non négligeable⁸⁵⁹. Quoique les ouvrages et les articles sur la dramatisation des romans ou des nouvelles soient relativement nombreux, ils traitent de cette problématique, on ne s'en étonne pas, sans s'intéresser particulièrement à la figuration de la mort volontaire. Dans le cadre de notre étude, nous nous proposons donc d'examiner plus avant les transformations subies par la mort lors de son passage à la scène chez les écrivains naturalistes ; pour ce faire, nous reviendrons d'abord plus longuement sur les transformations subies par l'intrigue romanesque dans *Renée* et *Thérèse Raquin* de Zola, puis nous étudierons *La Menteuse* de Hennique et Daudet qui met en scène un suicide par poison, exceptionnel dans la mesure où il englobe la moitié du dernier acte de la pièce et s'offre à la vue de la quasi-totalité des personnages ; or, ce suicide est absent de la nouvelle éponyme de Daudet de laquelle la pièce fut tirée et qui se dénouait par une mort à la suite d'une maladie. Afin de compléter le tableau, nous nous proposons d'examiner l'adaptation romanesque d'un suicide théâtral, celui de *Madeleine*. Dans tous les cas de figure, nous nous intéresserons en premier lieu aux changements qui s'opèrent au sein du dispositif fictionnel, et notamment à ceux qui concernent la « mise en scène » du suicide à proprement parler, mais aussi aux transformations des éléments cathartiques, à savoir la terreur et la pitié. Cette comparaison nous permettra donc de mieux éclairer certains aspects dramaturgiques et théâtraux des trois suicides zoliens que nous venons d'examiner.

⁸⁵⁹ Sur soixante pièces « naturalistes » recensées dans le tableau récapitulatif que nous avons évoqué, les vingt-cinq, soit à peu près la moitié, sont des adaptations.

3.1. Théâtralisation du suicide

Il se ramassait peu à peu sur lui-même, comme pour échapper, en se faisant tout petit, au spectacle atroce qu'il avait devant lui, et dont il ne pouvait détourner les regards⁸⁶⁰.

La scène de roman...

Dans *Madeleine Féral*, roman que Zola tira de *Madeleine* peu après le refus de la pièce par les théâtres parisiens, les modifications interviennent, entre autres, sur le plan des personnages : ainsi, le personnage de Mme Hubert disparaît ; le Francis de la pièce, médecin, devient Guillaume : bâtard et orphelin, celui-ci n'exerce aucun métier, habitant, avec Madeleine et leur fille, le château qu'il a hérité de son père – jusqu'à ce que Jacques revienne. Le vécu de Guillaume est d'ailleurs explicitement mis en parallèle avec celui de Madeleine : les deux passent leur enfance en pension, les deux sont mis à l'écart par d'autres enfants, les deux sont des êtres solitaires ; lorsqu'ils se retrouvent, ils ne peuvent plus se séparer, croyant avoir retrouvé leur double : la résurrection progressive de Jacques, d'abord sous la forme d'une photographie, par la suite sous la forme d'un portrait accroché au mur dans la chambre à coucher des protagonistes, et enfin physique, en est d'autant plus brutale et frappante. Toutefois, le dispositif de *Madeleine Féral* garde ce qui fait l'essentiel de la pièce : quoique le cercle familial disparaisse quasiment, exception faite de la servante Véronique qui s'appelle maintenant Geneviève, et que l'imaginaire romanesque, affranchi du cadre conventionnel, véhicule le Réel avec une intensité plus importante, la causalité sous-jacente des irrptions du Réel ne change pas significativement. Le lecteur virtuel est toujours en présence du même « ménage à trois » presque incestueux, et le Réel afflue dans le dispositif surtout *via* la résurgence du passé. Il en va de même pour ce qui cause le suicide de la Madeleine du roman. Cette mort volontaire est toujours motivée par le retour au sein de l'espace-temps fictionnel des spectres du passé et des souvenirs ineffaçables ; pourtant, dans le roman, la scène du suicide s'offre à l'imaginaire du lecteur virtuel de manière beaucoup plus frappante. Trois éléments y concourent : le changement du décor, le contraste entre la raison et la folie et l'agencement du regard intime du lecteur virtuel.

Le suicide a toujours lieu dans la maison de famille ; or il ne s'agit plus du salon bourgeois de Mme Hubert, mais du laboratoire du comte de Viargues, père de Guillaume, scientifique misanthrope qui s'est lui-même suicidé, déçu par la vie et par ses exploits scientifiques, quelques années auparavant. Son cabinet, dont la porte est restée fermée depuis son suicide, se révèle être un lieu délabré, désordonné et d'autant plus lugubre qu'il renferme les indices de la décomposition lente et de la mort :

⁸⁶⁰ Zola E., *Madeleine Féral* in *Œuvres complètes*, t.1, Paris : Cercle du livre précieux, 1962, p. 894.

... Dans les coins, traînaient toujours des tas de débris ignobles, le fourneau et les planches tombaient toujours en morceaux. Rien n'avait été touché ; mais la poussière de cinq ans s'accumulait sur ces ruines ; les araignées du plafond filaient des toiles [...] Guillaume posa le bougeoir sur la table et se tint debout, regardant devant lui fixement. Il eut un rapide frisson en apercevant à ses pieds la trace sombre que le sang de son père avait laissée⁸⁶¹.

La scène se passe la nuit ; et la lumière de la bougie jette de reflets rougeâtres que Madeleine observe de l'extérieur. À en juger par le décor, on se croirait dans une nouvelle d'Edgar Allan Poe, ou devant un film d'horreur. Qui plus est, le cabinet se trouve au sous-sol ; et les protagonistes le regardent comme une cage qu'ils ne pourraient plus quitter : « Nous nous trouvons [...] traqués dans cette pièce [...] nous sommes enfermés ici, au fond de cette retraite sinistre [...] Si nous en sortons tous deux, ce sera pour rouler plus bas... »⁸⁶². Le décor rend donc, d'une part, l'espace-temps plus spectaculaire, et, de l'autre, intensifie l'ambiance de désespoir sans issue qui est également présente dans la pièce.

Cela dit, l'adaptation romanesque de *Madeleine* tend, globalement, à intensifier et à concrétiser, donc à rendre plus saillants les éléments constitutifs qu'elle reprend du dispositif dramatique. Dans *Madeleine Férat*, la scène du suicide est notamment précédée par deux événements significatifs : le matin, Madeleine rencontre Jacques et succombe, littéralement, à sa passion ancienne ; le soir, en rentrant dans le château, elle retrouve sa fille morte. La résurrection du passé, dans le roman, se traduit donc par l'union physique au lieu d'un simple rendez-vous. De surcroît, la fille de Madeleine n'est pas emmenée de la maison, mais meurt ; et, enfin, Madeleine établit un lien on ne peut plus explicite entre ces deux événements, en s'accusant d'avoir causé la mort de son enfant par son absence. De même, dans le roman, le dialogue qui précède l'acte suicidaire, en éclairant les tenants et les aboutissants, est plus détaillé et beaucoup moins agité que celui de la pièce : pour ainsi dire, le système causal sur lequel le suicide se fonde est concrétisé et étayé à l'extrême ; ce qui sert, de plus, à créer un contraste important entre la raison froide et la folie terrifiante à laquelle la scène aboutit. D'ailleurs, il n'y a pas que Madeleine qui désire mettre fin à ses jours : Guillaume est également convaincu de la nécessité du suicide. Dans un premier temps, les protagonistes se mettent donc à analyser les raisons pour lesquelles leur vie ne vaut plus la peine d'être vécue, pleinement conscients du caractère de la situation dans laquelle ils se trouvent :

– Eh bien, soyons logiques, tout est fini. Tu l'as dit, c'est notre amour qui nous tue. [...]

– Oui, tout est fini, répéta lentement Guillaume.

⁸⁶¹ *Madeleine Férat*, op.cit., p. 890.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 891.

Il y eut un court silence. Les époux se regardaient dans les yeux d'un regard assuré. Madeleine, gardant son calme effrayant, cherchait si elle n'avait oublié aucune des causes qui l'obligeaient au suicide. Elle voulait procéder froidement, bien établir que toute espérance était morte, ne pas se jeter dans la mort par la folie⁸⁶³...

Ils en arrivent toutefois au même point que les protagonistes du drame : Madeleine ne veut pas que Guillaume meure ; et Guillaume ne consent à rester en vie que si sa femme vit. Ils en viennent aux mains ; et la lutte finale des protagonistes est également plus intense qu'elle ne l'était dans la pièce. Le Francis du drame se limite à saisir sa femme des poignets pour l'empêcher de s'emparer du flacon de strychnine, puis recule et tombe dans un fauteuil, terrifié par l'évocation du souvenir de la chambre d'hôtel. Dans le roman, le lecteur virtuel peut d'abord voir le sang jaillir : Madeleine casse notamment la vitre de la petite armoire recelant des poisons inconnus fabriqués par le comte de Viargues⁸⁶⁴ ; et Guillaume sent « le sang tiède de ses coupures lui mouiller les mains » lorsqu'il menace Madeleine de lui briser les poignets plutôt que de lui laisser vider le flacon. Qui plus est, ce n'est pas le souvenir de la nuit passée dans la chambre d'hôtel qui fait reculer Guillaume⁸⁶⁵, car il est probablement trop éloigné pour pouvoir exercer cet effet, mais un souvenir plus récent et plus brutal, notamment le secret qu'il ne connaît pas encore :

– [...] Ce matin [...] si je suis restée à Paris, c'était pour aller voir Jacques ; je voulais l'éloigner de nous, et je suis tombée sur sa poitrine comme une catin... Entends-tu, Guillaume, je sors des bras de Jacques.

Sous le coup brusque de cet aveu, Guillaume lâcha enfin les mains de Madeleine. Ses bras inertes retombèrent, ses yeux se fixèrent stupidement sur sa femme. Il recula lentement⁸⁶⁶.

Or à l'inverse de la lutte ultime des protagonistes, l'acte suicidaire à proprement parler est ralenti à l'extrême. En conséquence, le suicide de Madeleine devient sidérant, voire médusant, ce qui tient, entre autres, au fait que le lecteur virtuel du roman est invité à l'observer à partir des points de vue multiples : tantôt son regard intime est focalisé sur l'image à partir des cercles intimes des protagonistes, tantôt la focalisation externe se met en œuvre à travers le regard du nar-

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 891–892.

⁸⁶⁴ Précisons sur ce point pour y revenir dans le sous-chapitre suivant que dans le roman, le hasard intervient plus amplement que dans le drame (cela rejoint ce qui se passe dans l'adaptation de *L'Assommoir* où la chute accidentelle devient un meurtre prémédité) : c'est par hasard que Madeleine s'aperçoit de la petite étagère du comte Viargues, et le poison qu'elle boit est de composition inconnue, tandis que la Madeleine du drame *sait* dès le premier acte qu'il y a de la strychnine dans l'armoire de son mari.

⁸⁶⁵ Cf. «... – [...] tu ne te rappelles pas cette table où j'ai écrit : *J'aime Jacques* [...] ? / Au nom de Jacques, il eut un frisson ; mais il ne mit que plus de rage à vouloir s'emparer du flacon. » (*Ibid.*, p. 894)

⁸⁶⁶ *Idem.*

rateur et celui de Geneviève ; qui plus est, l'observation ne s'interrompt pas au profit de la narration (ce qui est tout à fait caractéristique de la scène romanesque⁸⁶⁷ dans l'acception de la théorie des dispositifs). Lorsque la femme s'empoisonne, Guillaume ne peut pas détourner son regard d'elle ; et Madeleine elle-même ne le quitte pas des yeux :

Il resta muet, les yeux sortant des orbites, les dents claquant avec force. Il se ramassait peu à peu sur lui-même, comme pour échapper, en se faisant tout petit, au spectacle atroce qu'il avait devant lui, et dont il ne pouvait pas détourner le regard.

Alors Madeleine éleva lentement la fiole et la vida d'un trait. En buvant, elle ne quitta pas son mari des yeux. L'effet du poison, pris à cette haute dose, fut foudroyant. Elle tourna, les bras ouverts, et tomba sur la face. Une seule convulsion la secoua à terre. Son énorme chignon de cheveux roux se dénoua et roula sur le parquet comme une mare de sang.

Guillaume n'avait perdu aucun détail de cette scène rapide⁸⁶⁸.

Même si la scène est caractérisée, par le narrateur, comme rapide, grâce à la description minutieuse du tableau et à la présence de certains adjectifs et adverbess (« il se ramassait peu à peu », « éleva lentement la fiole »), elle s'étale dans le temps de la lecture et imprègne l'imaginaire du lecteur virtuel du roman bien plus que ne peut le faire la scène du suicide dans le drame (quoique, sur un certain plan, cette dernière semble également faire appel à la focalisation « multiple », le corps de la suicidée s'offrant au regard de l'ensemble des personnages). Par la suite, le regard intime du lecteur virtuel est « déplacé » sur le plan général pour qu'il puisse observer la folie terrifiante dont Guillaume est frappé :

...Pendant quelques secondes, il regarda le cadavre par-dessous la table. Puis il poussa un éclat de rire déchirant, il se leva d'un bond et se mit à danser dans le laboratoire [...] Il vint enfin sauter à pieds joints par-dessus le corps de sa femme, ainsi qu'un enfant qui jouerait à saute-mouton. [...]

À ce moment Geneviève apparut sur le seuil de la porte. Immobille, rigide, semblable au destin, elle fouilla du regard cette grande salle sinistre [...] Quand elle eut distingué le cadavre aplati à terre, comme piétiné par ce fou qui riait et dansait diaboliquement dans l'ombre vague, elle redressa sa haute taille, elle dit de sa voix sèche :

– Dieu le père n'a pas pardonné⁸⁶⁹ !

La danse diabolique apparaît donc sur la scène intime du lecteur virtuel à deux reprises à partir de deux perspectives différentes ; en même temps, l'impression

⁸⁶⁷ Selon la définition de Stéphane Lojkin, la scène de roman est « le moment [du] retournement de la narration en tableau, moment *a priori* impossible, improbable, mais l'effet spectaculaire tient précisément à cette improbabilité sans cesse réexpérimentée » (*La Scène du roman : méthode d'analyse*, Paris : A. Colin, 2002, p. 5).

⁸⁶⁸ *Madeleine Féral*, *op.cit.*, p. 894.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, pp. 894–896.

qu'elle laisse est renforcée par le contraste que nous avons évoqué entre la raison et la déraison : en effet, la scène du suicide du roman, qui commence dans une lucidité extrême, vire petit à petit à la folie. Par l'effet produit sur le lecteur virtuel, le suicide de *Madeleine Féral* s'approche alors bien plus de la scène finale de l'adaptation théâtrale de *Thérèse Raquin* que du dénouement de *Madeleine*. Ce dernier est davantage caractérisé par son ton mélodramatique, tandis que la scène finale de *Madeleine Féral*, tout à fait comme celle de *Thérèse Raquin*, véhicule la terreur et se clôt sur l'apparition de la figure divine, incarnation de la destinée impitoyable, qui termine par conclure sur l'impossibilité de la rédemption⁸⁷⁰ : d'une certaine manière, le suicide de la Madeleine du roman fait scène bien plus que ne le fait la mort volontaire de son double dramatique.

...sur la scène théâtrale

La dramatisation de *Thérèse Raquin*, quant à elle, transforme de manière non négligeable le système causal dans lequel s'inscrit le double suicide des protagonistes du roman. La dernière scène du drame condense et réordonne les épisodes du roman en amont de la mort volontaire qui s'étalent sur quelques mois ; le changement le plus frappant et qui mérite l'attention est toutefois la substitution de l'événement déclencheur du suicide.

Ainsi, dans le roman, la narration met en place un espace-temps chargé de soupçon et de querelles incessantes (que le drame transforme en événement ponctuel) : une fois que Mme Raquin a appris le crime et qu'elle est paralysée, les deux époux se livrent à la débauche pour soulager l'angoisse qui surgit face à la menace du dévoilement ; de plus, ils se poursuivent dans les rues, chacun craignant que l'autre ne le livre à la justice ; et bien qu'ils le veuillent, ils n'osent toutefois pas aller au commissariat pour se dénoncer ; enfin, se prenant en haine mutuelle sous le regard content de Mme Raquin qui les observe sans trêve, chacun se décide à assassiner l'autre. Pour ce faire, Laurent vole un petit flacon contenant de l'acide prussique à son ami chimiste ; Thérèse, à son tour, cache un grand couteau de cuisine dans un coin de buffet. Puis, un jeudi soir, après le départ de leurs invités, ils sortent leurs armes, sans discrétion ; et c'est lorsqu'ils se rendent compte qu'ils sont sur le point de se tuer l'un l'autre qu'ils décident de s'empoisonner. Dans le roman, le suicide est donc conditionné surtout par le dévoilement de l'intention meurtrière, et la décision de se tuer surgit chez les deux protagonistes de manière simultanée, dans un consentement mutuel et silencieux, véhiculé par les regards :

⁸⁷⁰ Dans le roman, cette thématique est également abordée ; et la descente de Madeleine dans le laboratoire est précédée par son dialogue avec Geneviève qui reprend, pour une grande partie, le dialogue du drame.

...ils se sentirent tellement las et écœurés d'eux-mêmes, qu'ils éprouvèrent un besoin immense de repos, de néant. Ils échangèrent un dernier regard, un regard de remerciement, en face du couteau et du verre de poison. Thérèse prit le verre, le vida à moitié et le tendit à Laurent qui l'acheva d'un trait⁸⁷¹.

Pour ce qui est de Mme Raquin, bien que dans le roman, elle retrouve l'usage de ses mains tout comme la Mme Raquin du drame, elle préfère voir le couple se dévorer plutôt que de livrer les assassins à la justice. Dans la scène du suicide, Mme Raquin reste donc une spectatrice « froide et muette », qui « ne [peut pas] se rassasier les yeux, les [les cadavres] écrasant de regards lourds »⁸⁷². Si dans la dernière scène du drame, le double suicide est manifestement causé par l'éveil de Mme Raquin, dans le roman, son influence reste, d'une part, atténuée, et de l'autre, implicite : métaphoriquement parlant, sur l'axe causal du roman, la scène où le personnage trace de son doigt les noms des meurtriers sur la table rajoute simplement à la pesanteur de l'ambiance générale que nous venons de décrire et augmente, en même temps, la tension propre à la lecture sans entraîner aucun événement majeur.

L'éveil de la Mme Raquin du drame rend, sur un certain plan, la scène du suicide plus fascinante, pour ne pas dire plus théâtrale que dans le roman. Le tableau final du drame fait imaginer à son lecteur virtuel une figure cruelle, impitoyable et avide de souffrance, qui surplombe les deux corps effondrés sous la terreur ; le dialogue qui précède insiste d'ailleurs sur la soif insatiable de Mme Raquin de voir Thérèse et Laurent se torturer. Dans le roman, non seulement Mme Raquin reste paralysée et muette, mais le suicide des protagonistes pourrait aussi sembler presque paisible : le dernier regard que les protagonistes échangent est un « regard de remerciement » ; de même, avant que d'avaler l'eau sucrée empoisonnée, ils éclatent en sanglots et se jettent « dans les bras l'un de l'autre », et leur mort, à l'inverse du suicide rapide et désespéré des protagonistes du drame, est considérée, par le narrateur, comme une mort consolatrice. Cela dit, la scène du suicide du roman fait également spectacle ; or ce spectacle n'est pas terrifiant au même degré que celui qui s'offre au regard intime du lecteur virtuel de la pièce ; en outre, la scène du drame s'avère être, d'une certaine manière, plus sidérante par ce qu'elle met en jeu des forces « surnaturelles ». Dans cette perspective, la causalité du roman, qui enchaîne les querelles, les soupçons et l'idée du meurtre qui se transforme par la suite en pensée suicidaire, est plus réaliste, voire plus naturaliste, que celle du drame, dans lequel, rappelons-le, c'est Mme Raquin, incarnation du Dieu cruel, qui insuffle la pensée du meurtre à Thérèse et Laurent ; ceux-ci, par la suite, veulent la tuer, mais, effrayés par ses discours, se tuent eux-mêmes. La causalité intime est ainsi remplacée par la causalité externe, indubitablement plus efficace dans un cadre théâtral « ordinaire ».

⁸⁷¹ Zola E., *Thérèse Raquin* in *Œuvres complètes*, t.1, Paris : Cercle du livre précieux, 1962, p. 667.

⁸⁷² *Idem*. Notons que la focalisation du regard intime du lecteur virtuel passe toujours de l'intimité du couple à une position externe, laissant voir l'ensemble du tableau.

Ainsi, qu'il s'agisse de tirer un roman d'un texte de théâtre ou inversement, de dramatiser une œuvre romanesque, Zola – du moins dans nos deux exemples – a tendance à rendre la scène du suicide plus spectaculaire, c'est-à-dire, dans ce contexte, plus terrifiante et donc plus fascinante qu'elle ne l'était dans l'œuvre originale. Du coup, il apparaît que cette transformation n'est pas déterminée que par le genre du texte (puisque'elle fonctionne dans les deux sens), mais dépend bien plutôt d'une recherche et d'une évolution personnelles de Zola. On peut observer une « croissance chronologique » de la terreur dans les scènes finales de ses œuvres : *Madeleine* est écrite en 1866, la version romanesque de *Thérèse Raquin* date de 1867, *Madeleine Féral* voit le jour en 1868 et, enfin, la dramatisation de *Thérèse Raquin* paraît en 1873. Les mondes fictionnels de Zola, qu'ils soient dramatiques ou romanesques, chercheraient donc à accroître systématiquement la terreur et ses effets ; mais il va de soi que cette hypothèse demande à être fortement nuancée, d'autant plus que la protagoniste de *La Curée*, roman qui fut publié en 1871, meurt à la suite d'une maladie foudroyante : difficile d'imaginer une mort qui ressemble moins au suicide sanglant de la Renée du drame.

3.2. Dramatisation de la maladie

La « nouvelle Phèdre »

L'hiver suivant, lorsque Renée mourut d'une méningite aiguë, ce fut son père qui paya ses dettes. La note de Worms se montait à deux cent cinquante-sept mille francs⁸⁷³.

Zola évoque deux sources d'inspiration qui lui ont servi pour la création de *Renée* : *La Curée*, dont il reprit la trame principale, et l'une de ses nouvelles, *Nantas*, écrite en 1878. En ce qui concerne la nouvelle, elle a servi surtout pour l'élaboration du personnage de Saccard : le protagoniste de la nouvelle, jeune marseillais Nantas vient à Paris afin de réaliser son rêve de pouvoir, mais ne réussit même pas à gagner son pain. Un soir, lorsqu'il se trouve sur le point de se tuer, une femme qui s'appelle Mlle Chuin vient lui proposer un marché : en échange de la dot, il doit donner son nom à Mlle Flavie, fille du baron Danvilliers, qui est tombée enceinte d'un homme marié. Nantas accepte ; dix ans plus tard, arrivé au sommet du pouvoir, il voit s'offrir à lui le portefeuille du ministre des Finances ; quoique son désir soit assouvi, il n'est pas heureux : la passion qu'il avoue à Flavie n'est pas réciproque. Désespéré, il revient dans sa petite chambre d'antan pour se suicider, mais à l'instant où il appuie le revolver sur sa tempe, la porte s'ouvre et Flavie accourt dans la chambre, l'empêchant de se tuer et lui disant qu'elle l'aime « parce [qu'il] est fort ». Le conflit intime entre

⁸⁷³ Zola E., *La Curée* in Œuvres complètes, t. 2, Paris : Cercle du livre précieux, 1966, p. 543.

la passion et le pouvoir, absent chez le Saccard du roman, est repris de *Nantas* dont les dialogues ont alimenté certaines scènes de la pièce, notamment les dialogues du jeune Saccard avec Béraud et Renée à la fin du premier acte (I, 3–8), ainsi que l’aveu de Saccard du quatrième acte (IV, 4–6) ; enfin, toutes les interactions du personnage avec Mlle Chuin ont également été inspirées par la nouvelle, comme d’ailleurs les scènes de la jalousie (V, 11–12). De même, c’est à *Nantas* qu’est due la Mlle Chuin de *Renée*, maline et malintentionnée, et qui ne ressemble guère à la Céleste de *La Curée*.

Force est de constater pourtant que même si dans *Nantas*, la pensée et l’intention suicidaires sont bien présentes, non seulement elles se résolvent de manière heureuse, mais elles ne sont pas reprises par le drame ; il n’y a que le revolver, instrument de la mort volontaire, qui passe d’un monde possible à l’autre. En ce qui concerne *La Curée*, même si la Renée du roman, en pensant à l’union de Maxime et Louise, se voit un instant tentée par l’idée de s’empoisonner en mâchant « jusqu’au bois » une tige de Tanghin, plante vénéneuse qui pousse dans la fameuse serre, elle est trop lâche pour le faire⁸⁷⁴ : quelques années plus tard, elle meurt d’une maladie ; et l’on ne nous donne pas d’autre précision sur sa mort que le fait qu’il s’agit d’une « méningite aiguë ». En revanche, Zola choisit de clore *Renée* sur le suicide du personnage principal : il est donc particulièrement intéressant de s’interroger sur les motivations de l’auteur.

Précisons d’abord que la Renée du roman meurt, ne serait-ce que symboliquement, bien avant qu’elle ne succombe à la maladie. Saccard ayant découvert la liaison de sa femme et de son fils, Renée se trouve petit à petit rejetée en dehors du monde et de la vie. Maxime et Saccard l’abandonnent, se remettant ensemble en anciens camarades (ce que la Renée du drame présage et craint par ailleurs) ; Céleste, sa femme de chambre, l’unique être pour lequel Renée éprouve encore de l’affection, la quitte pour revenir dans son pays. Pire encore, Renée en arrive à réaliser que pour le père comme pour le fils, elle n’était qu’un jouet dont ils ont profité et qu’ils ont jeté par la suite : la découverte terrible l’épuise et l’évide de l’intérieur, tandis que chez son double dramatique cette même idée, relevant de la vérité crue, conditionne, sur un certain plan, le geste final. En ce qui concerne la Renée du roman, elle se mue, progressivement et inévitablement, en une sorte de cadavre vivant que ni vice, ni débauche ne peuvent ranimer :

⁸⁷⁴ *La Curée*, *op.cit.*, p. 525. En ce qui concerne cette plante, dans le roman, elle porte une forte valeur symbolique : Renée mord dedans lorsqu’elle se cache derrière le buisson pour surprendre Maxime et Louise, jalouse ; par la suite, Renée et Maxime se couchent toujours « sous cet arbuste empoisonné ».

... Renée agonisait. [...] Elle jouait, maintenant. Elle avait trouvé un salon où les dames s'attablaient jusqu'à trois heures du matin, perdant des centaines de mille francs par nuit. Elle dut essayer de boire ; mais elle ne put pas, elle avait des soulèvements de dégoût invincibles. [...] Elle acheva de goûter à tout. Et rien ne la touchait, dans l'ennui immense qui l'écrasait. Elle vieillissait, ses yeux se cerclèrent de bleu, son nez s'amincissait [...] C'était la fin d'une femme⁸⁷⁵.

Le dernier choc qu'elle subit a lieu lorsqu'elle voit, au Bois, Saccard et Maxime se promener, « les bras unis, causant et marchant à petits pas »⁸⁷⁶. Alors, elle rentre dans la maison paternelle, l'hôtel Béraud : la dernière scène du roman nous montre la protagoniste découvrant les chambres abandonnées et étouffantes ; Renée ne s'anime, en sanglotant, pour la dernière fois, que lorsqu'elle revoit Paris depuis la fenêtre de sa chambre qui lui ramène les doux souvenirs de son enfance.

La mort de Renée est donc la conclusion tout à fait logique de l'extinction intime, lente et irrémédiable ; d'une certaine manière, c'est une mort naturaliste par excellence, une mort par lassitude de vivre que nous avons évoquée dans l'introduction de cette partie. Toutefois, au moment où Zola écrit son adaptation, l'économie et les usages scéniques ne permettent pas encore de montrer cette extinction de manière efficace, à l'inverse du roman qui peut mettre en œuvre une temporalité plus appropriée à ce genre de la mort, sans parler des goûts du public de masse qui ne changent pas significativement au cours du siècle. Il n'est pas donc étonnant que même si la révolution de la temporalité théâtrale, avec le basculement du dramatique vers l'épique, a lieu peu après avec les dramaturges symbolistes, Zola, comme nous avons eu l'occasion de l'observer, préfère ne pas sortir du cadre conventionnel afin de satisfaire, entre autres, l'intérêt du public : il n'est donc pas non plus étonnant qu'il ait choisi de remplacer la mort lente et « naturelle » du personnage de *La Curée* par un suicide spectaculaire.

Une autre raison, moins évidente, pourrait être sous-jacente à la substitution examinée. Zola s'efforce consciemment de faire ressembler la Renée de la pièce à la Phèdre de Racine ; la critique souligne d'ailleurs cette ressemblance et note que Renée est un personnage beaucoup plus immoral que son prototype : si Phèdre va jusqu'à révéler sa passion à Hippolyte, c'est qu'elle croit Thésée mort ; de plus, chez Racine, l'inceste n'est pas consommé, sinon métaphoriquement ou de manière métonymique *via* l'épée d'Hippolyte. Ajoutons, en poursuivant cette comparaison, que non seulement dans *Renée*, Thésée (Saccard) est vivant et toujours présent, mais aussi Hippolyte (Maxime) avoue son amour à Phèdre (Renée) tout en fuyant Aricie (Ellen), et se lie à sa marraine ; et Minos (Béraud) se comporte de manière on ne peut plus indulgente envers sa fille « qui respire l'inceste et l'imposture » : en la considérant sous cet angle, la réécriture zolienne devient presque une sorte d'*anti-Phèdre*...

⁸⁷⁵ *Ibid.*, pp. 533–534.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 539.

Or la seconde scène du quatrième acte du drame zolien rappelle forcément la première apparition de Phèdre dans la tragédie de Racine (I, 3) : les réminiscences foisonnent. Les yeux de Phèdre « sont éblouis du jour [qu'elle revoit] » ; et « le grand jour » fait peur à Renée, aussi pâle et souffrante que la fille de Minos et de Pasiphaé. Les cheveux défaits de Renée qu'elle cherche à arranger évoquent, de manière négative, les « vains ornements » et les voiles de la protagoniste racinienne dont elle veut se débarrasser ; enfin, si Phèdre est « une femme mourante et qui cherche à mourir » dès qu'elle entre dans l'espace scénique, Renée se plaint de ne pas avoir « le courage d'en finir ». Alors, Mlle Chuin, telle Œnone qui incite sa maîtresse à continuer à vivre, lui conseille de « vivre heureuse » et lui jure de couvrir son forfait (ce qu'elle ne fera d'ailleurs pas...). Et si l'on abandonne les détails en passant à un niveau plus abstrait, le combat intime de Renée, comme nous l'avons constaté, est celle entre la conscience et la passion incestueuse, c'est-à-dire entre le jour et la nuit ; Renée lutte en vain contre la tache noire qui remonte à la surface des profondeurs de son être ; le grand jour lui fait peur, car il la met à nu en éclairant la tache et en la rendant visible aux autres. Il en va de même pour l'héroïne racinienne : venue voir le soleil « pour la dernière fois », elle tremble et rougit ; si d'entrée de jeu, elle veut mourir, c'est pour « dérober au jour une flamme si noire » ; or elle livre son secret à Œnone, en succombant ainsi, quoique de manière beaucoup moins explicite que Renée, à sa passion, et toute la tragédie, dès que Phèdre a parlé, tourne autour de l'opposition de la raison et de la passion criminelle, de la lumière diurne et de la lumière nocturne.

Le suicide de Renée, au bout du compte, s'inscrit dans la même logique que celui de Phèdre : celle-ci, ayant réalisé que ses « crimes désormais ont comblé la mesure » et que sa « présence outrage » le ciel et son époux, s'empoisonne pour ne plus souiller le jour par son être ; Renée se tue, puisque « la faute a recommencé » et qu'il ne lui reste pas d'autre choix pour supprimer la « tache noire » du monde qu'elle habite ; ainsi, les deux héroïnes s'éliminent puisqu'elles sont « de trop » dans leur monde possible, et leur acte comporte une dimension expiatoire : si toutefois Thésée n'est pas à même de l'accepter (« ... D'une action si noire / Que ne peut avec elle expirer la mémoire ? »), Zola, pour ainsi dire, fait le Minos venir sur la terre afin de rendre la dernière grâce à sa fille. La mort volontaire de Renée la relie donc à son prototype tragique, mais aussi au mythe de Phèdre en tant que tel : que ce soit chez Euripide, chez Sénèque ou chez des auteurs plus contemporains, Phèdre se tue – elle se pend, se perce la poitrine de glaive ou bien encore de l'épée qu'elle avait arrachée à l'Hippolyte, s'empoisonne ou bien se décharge le revolver dans le cœur... Dans la dramatisation de *La Curée*, la maladie à laquelle succombe la protagoniste ne pouvait donc qu'être remplacée par le suicide, compte tenu à la fois des préférences de Zola en matière de la dramaturgie et de son envie de présenter au public une « nouvelle Phèdre ».

Le hasard et la nécessité

... Au lieu de me répondre, elle tournait péniblement la tête vers la muraille [...] Et c'est ainsi qu'elle est morte, la malheureuse ! Morte en se déroband, menteuse jusqu'au bout⁸⁷⁷.

On repère un autre exemple de la substitution de la mort volontaire à la maladie dans l'œuvre d'Alphonse Daudet. En collaboration avec Léon Hennique, il re-travaille « La menteuse », l'une des nouvelles composant le recueil *Les Femmes d'artistes*, pour en faire une pièce de théâtre qui porte le même titre⁸⁷⁸. Avant de passer à l'analyse des effets de la substitution à proprement parler, nous nous attarderons sur la nature de ces deux mondes possibles de manière plus générale, ce qui nous permettra de repérer quelques traits que la pièce de Daudet et Hennique possède en commun avec les mondes zoliens et de nous interroger brièvement sur la réception du drame naturaliste français à l'époque.

Dans la nouvelle, un peintre dont on ignore le nom raconte son histoire d'amour : il rencontre, aime et épouse une femme ; celle-ci lui conte, en détail, toutes les mésaventures de sa vie ; l'idylle est parfaite jusqu'à ce qu'un soir pluvieux, la femme revienne à la maison, toute mouillée et tremblante, et attrape ainsi une fluxion de poitrine. Le peintre, désespéré, cherche à ramener la famille de la mourante auprès de son lit et découvre que sa femme n'a pas de famille ; par la suite, il est amené à comprendre que toutes les histoires que sa femme lui avait racontées n'étaient que mensonges. Bouleversé, il tente de lui arracher la vérité ; or sa femme reste muette et impassible. Elle meurt sans que le peintre ait réussi à rien apprendre : il ignore ainsi jusqu'à son nom véritable.

Les Femmes d'artistes parut en 1873. La pièce vit le jour une dizaine d'années plus tard, en 1892. Les auteurs ont gardé la trame tout en l'enrichissant : si le lecteur virtuel de la nouvelle s'immerge dans ce monde possible et l'observe à partir du cercle intime du narrateur intradiégétique qui n'arrive pas, quoi qu'il fasse, à pénétrer le secret fondateur du dispositif fictionnel, le lecteur virtuel de la pièce se trouve d'emblée en face d'un espace-temps tout à fait habituel au théâtre de son époque, et notamment en face du cercle familial réuni dans le salon d'une maison « aux environs de Versailles ». Comme il s'agit d'une pièce peu connue, nous présentons ici son argument :

La comtesse Nattier pense à marier Lucile de Brives, sa nièce, à son fils Georges ; mais celui-ci aime Marie Deloche qui, s'étant donnée pour veuve, s'est introduite au sein de la famille. Ayant découvert que Marie est en vérité divorcée et que son fils s'obstine toutefois à l'épouser, la comtesse les chasse de la maison et déshérite Georges (I). Georges et Marie s'installent à Paris : quoique les revenus de Georges suffisent pour vivre, Marie continue à donner des leçons de piano à ses amies – c'est le prétexte dont elle se sert pour aller voir son amant.

⁸⁷⁷ Daudet A., « La menteuse » in *op.cit.*, pp. 151–152.

⁸⁷⁸ Daudet A., Hennique L., *La Menteuse*, Paris : Flammarion, 1895.

L'abbé Pierre, ami de la famille, a réussi à arranger pour le couple le mariage religieux ; il vient leur annoncer qu'il a de même réussi à convaincre la comtesse Nattier de leur pardonner : toute la famille arrive pour fêter la réunion. Georges dit à Marie que l'un de ses amis, Jacques Ollivier, est de retour à Paris et qu'il viendra chez eux demain. En entendant la nouvelle, Marie devient pâle : ce qu'elle ne dit pas à Georges, c'est que Jacques était son mari. Mais il y a d'autres détails qui rendent Georges suspicieux, dont surtout le fait que l'abbé Pierre avait aperçu Marie ce matin au sortir d'un hôtel du faubourg Saint-Germain alors qu'elle était censée être en visite chez sa sœur... (II) L'arrivée de Jacques approche ; et Marie, restée seule, avale le poison de crainte que son secret ne soit dévoilé. Georges, en cherchant à retrouver la sœur de sa femme, apprend que Marie n'a pas de sœur ; furieux, il tente de lui arracher la vérité, mais en vain. Marie rend son dernier souffle ; et c'est alors que Jacques Ollivier entre en scène pour dire, en observant le corps mort : « Ça, c'est ma femme » (III).

On voit donc que par rapport au monde possible de la nouvelle, qui ne comporte que deux cercles intimes, le monde possible du drame se construit à partir du cercle familial incluant un nombre important de personnages ; l'exposition de la pièce ressemble à celle d'un drame bourgeois ou d'un mélodrame, voire à celle d'un vaudeville. Toutefois, le ton de la pièce est sérieux ; de plus, le personnage de Marie Deloche, la menteuse, s'apparente aux protagonistes de Zola, par le souci de voiler son identité véritable, son passé et son Ombre. De même, elle ne les voile pas de sa propre volonté, mais par la nécessité découlant du concours des circonstances ; enfin, ainsi que dans les mondes fictionnels zoliens, chez Daudet et Hennique, le passé, c'est-à-dire la vérité, finit par se saisir du personnage et le conduit au suicide ; qui plus est, comme dans *Madeleine*, le passé s'appelle Jacques... Une fois de plus, on voit donc la structure dramaturgique « classique » accueillir un personnage « naturaliste » ; en même temps, le reflux du passé dans l'espace scénique et/ou la lutte intérieure de la protagoniste n'atteint pas, dans ce cas de figure, la même intensité que chez Zola, puisque l'Imaginaire n'est sollicité que très rarement, et c'est probablement ce qui rend la réception empirique du drame de Daudet et Hennique particulièrement peu favorable.

La Menteuse fut jouée, pour la première fois, au théâtre du Gymnase le 4 février 1892, sans grand succès. Dans les comptes rendus de presse⁸⁷⁹, nous trouvons, la plupart du temps, les mêmes critiques que ceux qui furent autrefois adressés à Zola : on reproche aux auteurs l'invraisemblance accrue, que celle-ci soit liée aux caractères des personnages ou bien à leurs actions. De même, on les accuse d'avoir peuplé leur pièce de fantoches inintéressants et que, de ce fait, la scène de suicide du dernier acte ne suscite pas la moindre émotion. Sur ce point, on peut se demander si c'est le propre du drame naturaliste français que de susciter des accusations d'invraisemblance (que le drame symboliste a également connues). En fait, maints critiques notent qu'il est impossible de

⁸⁷⁹ Voir *Gil Blas*, le 6 février 1892 ; *L'Univers illustré*, le 13 février 1892, p. 76 ; *Le Figaro*, le 5 février 1892 ; *XIXe siècle*, le 6 février 1892.

s'intéresser aux personnages de Zola ou bien à ceux de Daudet, puisque l'on ne connaît rien sur leurs mobiles : ainsi, dit-on, on ne comprend pas ce qui incite la Menteuse à mentir ; on ne comprend pas non plus d'ailleurs pourquoi la Madeleine de Zola décide de fuir devant Jacques au lieu de lui tout dire, ou bien encore pourquoi Renée assume si difficilement et si tardivement sa passion incestueuse... La question de la vraisemblance est donc systématiquement liée à la révélation de la vérité ; et, semble-t-il, l'invraisemblance prétendue des pièces en question tient, ne serait-ce qu'en partie, à la transformation du secret mélodramatique auquel le public de l'époque doit être habitué, et ainsi à la transformation de l'omniscience du public.

Le secret mélodramatique est un secret pour ainsi dire tangible et très-concret ; la motivation des personnages, en conséquence, n'est pas excessivement compliquée : soit il s'agit de dévoiler les méfaits du traître qui poursuit la jeune fille vertueuse et/ou les richesses de la famille, soit, lorsque l'on a affaire à un secret intime, une passion simple et pour la plupart compréhensible se fait jour au fur et à mesure que l'action progresse. En revanche, comme nous espérons l'avoir démontré, le secret « naturaliste » est directement lié à l'Ombre ; il est donc lié, pour une bonne partie, à ce qu'il y a de l'indicible et de l'incompréhensible dans le psychisme humain. Par conséquent, il est difficile de l'explicitier dans un cadre dramatique conventionnel, puisque cela nuirait, sur un certain plan, à la vraisemblance *psychique* du personnage qui constitue, aimerions-nous postuler, le propre du drame naturaliste. Cela dit, le personnage, saisi par l'effroi ou par l'angoisse, n'est pas lui-même en mesure de comprendre les mobiles de sa lutte intime : comment pourrait-il les expliquer aux autres ? Dans le roman, c'est le narrateur qui prend en charge cette fonction ; or on ne peut pas « l'insérer » dans un dispositif dramaturgique aristotélicien. On peut toutefois introduire dedans un personnage-narrateur qui reste à distance de l'action dramatique ; et effectivement, le mélodrame diversifié, celui du dernier tiers du siècle, se sert volontiers de ce procédé ainsi que le font certains drames romantiques, dont *Chatterton* ; l'on s'aperçoit que dans *Renée*, Béraud remplit, en partie, cette fonction, tout comme l'abbé Pierre de *La Menteuse* – et les critiques, d'ailleurs, trouvent les scènes auxquelles ces personnages participent des plus réussies même si ces personnages ne peuvent produire de description aussi détaillée qu'un narrateur extradiégétique et omniscient, surtout lorsqu'il s'agit de décrire le conflit entre la Persona et l'Ombre... Ainsi les récepteurs restent-ils sur leur faim : la structure dramatique habituelle qu'ils perçoivent leur suggère qu'ils peuvent s'attendre à un conflit traditionnel et aisément compréhensible ; mais leurs attentes sont déçues. La déception est également renforcée, semble-t-il, par le fait que la dimension du Réel de ces mondes devient plus « réaliste », c'est-à-dire plus indécise et plus indéfinissable que dans le mélodrame – une transformation similaire du dispositif dramatique, on aura l'occasion de s'en persuader, est mise en œuvre par le théâtre symboliste où l'indécision s'avère être encore plus prononcée.

En revenant sur la comparaison des deux versions de *La Menteuse*, force est de constater toutefois que la version dramatique perd de l'incertitude par rap-

port à la nouvelle en se concentrant sur le cercle familial. Qui plus est, à l'inverse du dispositif de la nouvelle, celui du drame prévoit un lecteur virtuel omniscient qui doit se rendre compte de la nature véritable de la protagoniste au plus tôt vers la fin du premier acte, lorsque De Brives, père de Lucile, se dit qu'il a peut-être connu Marie sous un autre nom (I, 10), ou au plus tard, en arrivant à la quatrième scène du second acte, où l'abbé Pierre demande à Marie ce qu'elle faisait ce matin-là rue de la Varenne alors qu'elle avait dit passer la journée chez sa sœur. Notons que l'abbé Pierre, dans ce dispositif, est, fonctionnellement, garant de l'omniscience du lecteur virtuel, car c'est à lui que Marie raconte, à la troisième personne, la vérité sur son passé (II, 10) ; et c'est à lui qu'elle confesse son suicide en lui demandant l'absolution et en le priant de ne pas dévoiler sa dernière faute à la famille. Ainsi est-ce la menace du dévoilement qui crée la tension dramatique : elle pèse sur la protagoniste quasiment tout au long de l'action et sa probabilité devient de plus en plus grande, culminant dans l'acte suicidaire. Dans la nouvelle, en revanche, la menace du dévoilement est absente, car le narrateur lui-même n'est pas omniscient : le lecteur virtuel suit alors son cheminement « en aveugle » ; et si à la fin, le mensonge est dévoilé, pour ainsi dire, ontologiquement (nous apprenons, avec le narrateur, que la femme du peintre est menteuse), ce dévoilement n'aboutit pas pour autant à la vérité (tout comme le narrateur, nous n'apprenons rien sur sa femme). En revanche, dans la pièce, l'identité ancienne de Marie est reconstruite avec minutie et le dévoilement aboutit bien à la vérité, il est pour ainsi dire fonctionnel : le lecteur virtuel apprend que Marie a un amant ; il apprend également les raisons qui l'ont incitée à maintenir cette liaison ; il devine que Jacques Ollivier était son mari ; il sait qu'elle s'est empoisonnée ; enfin, si le narrateur de la nouvelle ne sait jamais rien sur sa femme, le Georges du drame l'apprendra à coup sûr de Jacques qui entre en scène avant la tombée du rideau. La présence du cercle familial contribue également au dévoilement de la vérité factuelle : l'ensemble des membres du cercle familial, de l'exposition jusqu'au dénouement, participe à ce processus, comme dans un bon mélodrame. Ainsi, transposée au théâtre, la nouvelle se voit privée de la dimension de l'intimité, mais aussi de l'effet d'incertitude qui lui était pourtant essentiel ; et sur un plan plus général, au sein du dispositif dramatique, le hasard cède la place à la nécessité⁸⁸⁰ tout comme la maladie cède la place au suicide, c'est-à-dire à l'acte qui permet de décider soi-même de l'instant de la mort, sinon imprévisible et hasardeux.

Au lieu de l'incertitude propre à la maladie, le dernier acte du drame se fonde donc sur la certitude relative de l'acte suicidaire : ce dernier est d'ailleurs exceptionnel, car non seulement c'est le cas unique de notre corpus où le sui-

⁸⁸⁰ Apparemment, à l'époque, c'est le propre des dramatisations (du moins de celles des œuvres naturalistes) : Anne-Françoise Benhamou souligne dans son article que pour l'adaptation théâtrale de *L'Assommoir*, Zola s'obstinait à trouver une raison vraisemblable pour la chute de Copeau qui, dans le roman, est due à une simple inattention, et donc à plier l'intrigue à la nécessité dramatique (*Art.cit.*).

cide s'étale sur six scènes (!), mais aussi l'instant de la mort est défini, du moins discursivement, à la minute près ; il s'agit alors d'un suicide « en temps réel ». Le dévoilement du mensonge devenu inévitable, Marie décide de se tuer ; ce qui n'est pas insignifiant, c'est qu'elle considère, en même temps, la mort comme l'unique vérité qui lui reste : « ... mourir, je l'ai mérité. [...] Ce ne sera pas du mensonge »⁸⁸¹. Elle vide alors le flacon contenant du poison et annonce : « Il le faut [...] dans un quart d'heure, tout sera fini »⁸⁸². Il est toutefois difficile d'imaginer un spectateur ou un lecteur regardant la montre tout en suivant les dernières scènes du drame ; ainsi, au niveau de la réception, l'instant de la mort porte toujours en lui l'incertitude propre à chaque suicide par poison théâtral, tout en situant le personnage au seuil de la mort (on peut également se souvenir, à cet égard, du suicide de Chatterton).

Cette mort volontaire qui sert la nécessité dramaturgique sert donc non seulement à augmenter la tension dramatique, mais aussi à enrichir la dimension de l'Imaginaire du monde fictionnel en question. Quant à la tension dramatique, le texte la fait tenir à l'incertitude entre l'issue positive (la guérison) ou l'issue négative (la mort) de l'acte suicidaire, ce qui est en soi rare (le cercle familial ignore quant à lui qu'il s'agit d'un suicide) : les membres de la famille, en voyant Marie souffrante, envoient chercher le médecin ; celui-ci prescrit un antidote, mais Marie, lorsqu'on le lui apporte, brise l'ampoule, comme par accident – et le lecteur virtuel n'est pas dupe de la nature intentionnelle de cet acte. En même temps, à partir de l'instant où la protagoniste s'empoisonne, son corps commence, d'une certaine manière, à faire tableau : il s'expose, directement, au regard des personnages, mais aussi au regard du récepteur, lecteur ou spectateur. D'abord, lorsque l'abbé Pierre entre sur scène et que Marie veut tout confesser afin d'obtenir l'absolution, avant qu'elle ne parle, « [e]lle s'agenouille à demi sur la chaise basse, face au public, haletante », sans changer de posture tout au long de sa confession, par la suite, elle se lève et « tombe évanouie sur un fauteuil »⁸⁸³ ; on la porte alors dans son lit où elle reste cachée derrière les rideaux, mais elle en sort aussitôt qu'elle comprend que l'on va chercher sa sœur (III, 10), soucieuse, même au seuil de la mort, d'éviter le dévoilement, et dès lors, elle n'abandonne plus le champ du visible jusqu'à ce qu'elle ne tombe par terre, morte (III, 15), et que Jacques Ollivier ne vienne dire, en regardant le corps étendu, qu'il s'agissait de sa femme (III, 16). On voit donc qu'à l'inverse d'un mélodrame, où le corps du suicidaire peut être dissimulé par d'autres personnages qui l'entourent ou bien encore se trouver dans une chambre voisine, le corps de Marie, qui se situe aux confins du Réel, possède une visibilité accrue qui imprègne l'imaginaire du récepteur, comme pour d'autres suicides de notre corpus naturaliste.

Nous pouvons donc conclure sur ce point que le suicide naturaliste, tel qu'il se présente dans *La Menteuse* et dans les trois drames de Zola, possède une

⁸⁸¹ III, 3, p. 166.

⁸⁸² III, 6, p. 182.

⁸⁸³ III, 7, pp. 186–190.

visibilité propre. En revanche, le suicide romantique est un suicide pour ainsi dire intime qui n'est pas exposé à un regard « tiers », c'est-à-dire au regard du cercle familial ou social : le suicide de Chatterton, celui de Ruy Blas et celui de l'Adèle de Dumas n'est vu que par leurs amant(e)s ; à celui d'André del Sarto n'assiste que son meilleur ami ; enfin, le Tituti et les protagonistes d'*Hernani* se tuent de sorte que le récepteur reste seul à contempler leurs cadavres. Chez Zola, les derniers instants des protagonistes sont d'habitude observés par l'ensemble du cercle familial (ou par ce qu'il qui en reste, car les protagonistes zoliens ont parfois tendance à éliminer les autres personnages...) ; qui plus est, dans *Thérèse Raquin*, Mme Raquin *désire* voir le suicide : la pulsion scopique est ainsi renforcée au niveau discursif ; enfin, chez Daudet et Hennique, non seulement le corps mourant s'offre au regard de l'ensemble des personnages, mais, qui plus est, un personnage « étranger » vient contempler le cadavre au dénouement. Le suicide naturaliste, tout en restant dans le cadre dramaturgique classique, vise ainsi une efficacité spécifique sur le plan dramaturgique et théâtral : à la fois vis-à-vis des formes théâtrales plus anciennes, mais aussi par rapport aux textes sources, lorsqu'il s'agit d'une dramatisation. Acte intentionnel et événement spectaculaire, il influe aussi, comme nous l'avons noté, sur la tension cathartique. C'est pourquoi, en poursuivant notre réflexion sur les adaptations des textes naturalistes, nous voudrions à présent revenir brièvement sur l'œuvre de Zola afin d'examiner les enjeux de la terreur et de la pitié dans ses dramatisations.

3.3. Enjeux de la catharsis

... ils se firent pitié et horreur⁸⁸⁴.

En étudiant les drames de Zola, nous avons pu nous rendre compte qu'ils interrogent, en plus de la double influence tragique de l'hérédité et du milieu, des sujets plus métaphysiques, voire religieux, à savoir la culpabilité, la pitié et le pardon. Au cours des vingt ans qui séparent *Madeleine* de *Renée*, cette interrogation devient moins explicite, mais subsiste : si Madeleine et les époux Raquin meurent sans être absous, quoiqu'ils cherchent la rédemption par leur suicide, la mort volontaire de la Renée revêt un caractère expiatoire, dans la mesure où elle est suivie du pardon du père ; d'abord simple manière d'évacuer la tension dramatique et la terreur vécue dans un monde fictionnel placé sous le regard d'une puissance impitoyable, le suicide produit, dans *Renée*, une catharsis jouissive, voire sublime, si l'on convient qu'il s'agit d'un monde fictionnel épuré par la vérité et par l'absolution. Néanmoins, on peut constater que dans les scènes ultimes des romans qui sont à la source de *Thérèse Raquin* et *Renée*, le traitement des éléments cathartiques est radicalement opposé à celui que l'on voit dans les drames : là où le drame se limite à évacuer les tensions, le roman nous

⁸⁸⁴ Zola E., *Thérèse Raquin*, op.cit., p. 667.

présente, par l'arrangement du récit et même par l'utilisation du vocabulaire respectif, une scène explicitement cathartique, et inversement.

Nous avons eu l'occasion de signaler à propos des deux versions de *Thérèse Raquin* que, dans le roman, le double suicide des époux se manifeste comme une mort consolatrice. En même temps, la scène du suicide commence par faire croître la tension dramatique : les protagonistes s'apprêtent à se tuer l'un l'autre ; Thérèse sort le grand couteau, Laurent verse quelques gouttes de poison dans de l'eau sucrée ; ils se retournent, se regardent et se rendent compte de leur projet criminel :

Ils s'examinèrent ainsi pendant quelques secondes, muets et froids, le mari près de la table, la femme pliée devant le buffet. Ils comprenaient. Chacun d'eux resta glacé en retrouvant sa propre pensée chez son complice. En lisant mutuellement leur secret dessein sur leur visage bouleversé, ils se firent pitié et horreur. [...]

Et brusquement Thérèse et Laurent éclatèrent en sanglots. Une crise suprême les brisa, les jeta dans les bras l'un de l'autre, faibles comme des enfants. Il leur sembla que quelque chose de doux et d'attendri s'éveillait dans leur poitrine. Ils pleurèrent, sans parler, songeant à la vie de boue qu'ils avaient menée et qu'ils mèneraient encore, s'ils étaient assez lâches pour vivre. [...]

Thérèse prit le verre, le vida à moitié et le tendit à Laurent qui l'acheva d'un trait. Ce fut un éclair. Ils tombèrent l'un sur l'autre, foudroyés, trouvant enfin une consolation dans la mort. La bouche de la jeune femme alla heurter, sur le cou de son mari, la cicatrice qu'avaient laissée les dents de Camille⁸⁸⁵.

À l'inverse du drame, dont les protagonistes sont littéralement submergés par la terreur, la dernière séquence du roman, par les termes mêmes qu'elle utilise, met clairement en œuvre une catharsis. Lorsque la tension dramatique arrive à son comble et que la reconnaissance s'effectue, Thérèse et Laurent se font « pitié et horreur » : quoique la crainte ou la terreur soit ici remplacée par l'horreur, la phrase fait clairement référence aux éléments aristotéliens qui, il est vrai, ne se succèdent pas, mais surgissent simultanément. Par la suite, c'est la purification des émotions, voire des êtres en tant que tels qui se produit : brisés par « une crise suprême », les protagonistes éclatent en sanglots, puis pleurent, silencieux ; dans leur poitrine, la haine mutuelle et les soupçons cèdent leur place à des émotions de nature opposée, à « quelque chose de doux et d'attendri ». La catharsis « larmoyante » est alors suivie par le suicide qui en est d'ailleurs la conséquence logique : l'avenir se présente à Thérèse et Laurent comme une « vie de boue » ; dans cet instant de lucidité, ils comprennent qu'il n'y a que la mort qui peut leur procurer la consolation désirée et les réunir ; à l'inverse du geste rapide et désespéré du drame, le suicide du roman s'inscrit donc dans la logique de la purgation.

Ainsi, curieusement, à l'inverse du lecteur virtuel du drame, le lecteur virtuel du roman semble ne pas rester privé de catharsis jouissive : non seulement la dernière scène du roman évacue la tension qui se crée à la lecture des derniers

⁸⁸⁵ *Idem.*

chapitres (le lecteur virtuel du roman attend notamment la résolution de la longue confrontation des personnages), mais aussi conduit-elle à une certaine épuration⁸⁸⁶ du monde possible, jusqu'alors parfaitement horrible et terrifiant. On peut s'interroger sur les raisons pour lesquelles Zola n'a pas voulu garder ce dénouement dans l'adaptation théâtrale de *Thérèse Raquin* : il est possible que l'auteur l'ait jugé trop peu spectaculaire pour véritablement capter l'intérêt des spectateurs. La fascination que la scène du suicide du roman véhicule repose notamment sur le silence et sur l'observation minutieuse de cercles intimes qu'il aurait été difficile de *représenter* sur scène.

L'adaptation théâtrale de *Thérèse Raquin* élimine donc la catharsis du tissu de la fiction. Si l'on compare, dans la même perspective, *La Curée* à *Renée*, il est curieux de constater que les événements de la dernière partie de *La Curée*, ou plus précisément l'état intermédiaire de la protagoniste entre la vie et la mort, ont pour fondement l'absence explicite de catharsis dans la scène culminante, c'est-à-dire celle où Saccard prend Renée et Maxime en flagrant délit. Cette scène, qui est suivie, *grosso modo*, par la description longue et détaillée de la dégradation lente de Renée, a sans aucun doute servi d'inspiration aux dernières scènes de la pièce ; or à l'inverse de *Renée*, dans *La Curée*, la découverte de la liaison incestueuse ne provoque pas d'action brutale ni même violente. Saccard entre dans la chambre, et un « silence terrible » se fait : les personnages s'observent, comme paralysés ; on n'entend qu'une valse lointaine couper le silence. Saccard avance, les poings serrés, comme pour assommer les coupables, mais son œil tombe sur l'acte de cession signé, et sa colère retombe : il plie l'acte, le met dans sa poche et reconduit Maxime hors de la chambre pour qu'il aille faire ses adieux à Louise et son père. L'homme d'affaires en lui prend le pas sur le mari trompé. La tension n'est pas évacuée, mais étouffée ; et, seule dans sa chambre, Renée regarde Maxime et Saccard partir en espérant les entendre se battre au-dehors, le calme et le silence lui semblant plus épouvantables que tout :

Renée resta seule, debout au milieu du cabinet de toilette, regardant le trou béant du petit escalier, dans lequel elle venait de voir disparaître les épaules du père et du fils. Elle ne pouvait détourner les yeux de ce trou. Eh quoi ! ils étaient partis tranquillement, amicalement. Ces deux hommes ne s'étaient pas écrasés. Elle prêtait l'oreille, elle écoutait si quelque lutte atroce ne faisait pas rouler les corps le long des marches. Rien. [...]

Alors le drame était fini ? Son crime, les baisers dans le grand lit gris et rose, les nuits farouches de la serre, tout cet amour maudit qui l'avait brûlée pendant des mois, aboutissait à cette fin plate et ignoble. Son mari savait tout et ne la battait même pas. Et le silence autour d'elle, ce silence où traînait la valse sans fin, l'épouvantait plus que le bruit d'un meurtre⁸⁸⁷.

⁸⁸⁶ Il reste toutefois que Mme Raquin se repaît de la vue des cadavres jusqu'à l'aube.

⁸⁸⁷ *La Curée*, *op.cit.*, p. 519.

Notons que tout à fait comme la version romanesque de *Thérèse Raquin*, *La Curée* recourt au vocabulaire théâtral au moment d'atteindre son acmé : la liaison incestueuse est comparée à un drame ; or ce drame n'aboutit pas à la catharsis. Le père et le fils partent comme si de rien n'était, « tranquillement, amicalement ». La fin du drame s'avère être « plate et ignoble » : la brutalité n'éclate pas, rien n'est résolu ; la purification n'est pas de mise. Or l'absence de la résolution « dramatique », la résolution pour ainsi dire normale que Renée attend, fait que la tension intime subsiste, plus forte que jamais, et incite la protagoniste à se regarder elle-même, d'abord dans le miroir, puis à travers les souvenirs qui affluent à sa conscience ; et Renée de conclure que pour Saccard et Maxime, elle n'était qu'une poupée sans importance. Cette pensée, comme nous l'avons fait remarquer plus haut, la consume de l'intérieur, produisant une tension psychologique qui ne se résout que dans la dernière scène du roman. De retour dans la maison paternelle, Renée, ranimée par le vaste ciel qui se transforme en « paisible horizon de son enfance », se fait pitié et horreur, pareille au couple de *Thérèse Raquin* : une « dernière amertume », souvenir de la liaison vénéneuse et du buisson de Tanghin, remonte sur ses lèvres, et « elle sanglot[e] dans la nuit tombante »⁸⁸⁸. La tension est enfin évacuée ; l'itinéraire du personnage fictionnel arrive à sa fin et Renée peut mourir.

Dans les deux romans en question, la catharsis finale du ou des personnages, ou son absence, relève plutôt du domaine de l'intime que de celui du spectaculaire, du moins dans l'acception de l'époque. Les scènes que nous venons d'examiner sont des scènes muettes ; le dialogue s'arrête et les personnages restent souvent immobilisés par le choc ; la scène du suicide de *Madeleine Férrat* suggère d'ailleurs le même type de sidération. Si ces scènes sont théâtrales, c'est, paradoxalement, d'une théâtralité qui relèvera plutôt du théâtre symboliste : immobilité, silence et incertitude. Il n'est donc pas étonnant qu'en transposant ses œuvres romanesques au théâtre, Zola ait choisi de conférer à ces scènes une théâtralité plus ordinaire, ni que le traitement de la terreur et de la pitié ait différé.

Les mondes fictionnels de Zola reposent sur le principe du péché originel : au fil de l'action, les protagonistes ne cessent de chercher à racheter un passé sombre et fatal, et leur suicide, possédant une théâtralité particulière, se présente comme une dernière tentative d'obtenir d'une force divine la rédemption désirée. On verra que le drame symboliste, qu'il s'agit d'aborder à présent, partage avec le drame naturaliste ce même principe : tout comme les mondes de Zola, les mondes de Villiers et de Maeterlinck sont subordonnés à la fatalité ; toutefois, cette fatalité ne s'explique pas de manière logique : il s'agit, pour ainsi dire, d'une fatalité transcendante, qui laisse toute sa place, et ce surtout chez Maeterlinck, à l'incertitude et au hasard grâce à la transformation des principes

⁸⁸⁸ *Ibid.*, pp. 542–543.

mêmes de la dramaturgie aristotélicienne. Au suicide pur et simple, au suicide évident, est substituée une mort *probablement* volontaire ; et la catharsis se transforme systématiquement en anticatharsis.

V

LES THEATRES DE L'AME : LE SUICIDE DANS LE DRAME SYMBOLISTE

Dans *L'Œuvre ouverte*, Umberto Eco fait remarquer qu'indépendamment de l'époque, l'art et la science partagent une même manière de concevoir le monde⁸⁸⁹. Sur ce plan comme sur beaucoup d'autres, le théâtre symboliste peut être, quant à lui, considéré comme étant largement en avance sur son temps. Postulant, radicalement, que le drame naturaliste, inspiré du positivisme, « est le contraire même du théâtre »⁸⁹⁰, il semble reposer sur les principes qui seront bientôt, vulgarisés ou considérés de manière métaphorique, ceux de la physique quantique (qui, rappelons-le, ne connaîtra son véritable essor que pendant la première moitié du XXe siècle), et notamment sur le principe d'incertitude et celui de la pluralité des mondes⁸⁹¹. L'un et l'autre sont ainsi esquissés dans l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam et dans celle de Maurice Maeterlinck : au niveau de la structure, *Axël* de Villiers se divise en quatre mondes ; dans *La Révolte*, du même auteur, les personnages ne font pas partie du même monde fictionnel, mais participent à deux mondes parfaitement opposés⁸⁹². En ce qui concerne les mondes fictionnels de Maeterlinck, les événements majeurs qui les constituent reposent, pour la plupart, sur la logique indéterminée du « peut-être », adverbe que l'on repère constamment dans le discours de ses personnages ainsi que par ailleurs dans ses essais ; ce « peut-être », au sein d'une phrase, ouvre sur l'incertitude et sur l'inconnaissable tout en favorisant le surgissement de nouvelles versions du monde.

Précisons sur ce point que Villiers est considéré comme un précurseur des symbolistes et non comme un dramaturge symboliste « authentique » : en effet,

⁸⁸⁹ Eco U., *L'Œuvre ouverte*, Paris : Seuil, 2015 [1965], p. 28.

⁸⁹⁰ Quillard P., « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte » in *La Revue d'art dramatique*, 1er mai 1891, p. 181. Or même si en apparence, ces deux courants artistiques s'opposent parfois, les mondes fictionnels qu'ils créent ont toujours pour fondement une forme de déterminisme, sans parler d'autres similitudes que l'on examinera brièvement au sein de cette partie.

⁸⁹¹ Ce principe, formulé par le physicien allemand Werner Heisenberg, est également connu sous le nom de théorème d'indétermination (la physique contemporaine préfère toutefois parler de « relations d'indétermination », cf. Lévy-Leblond J.-M., « Mots et maux de la physique quantique. Critique épistémologique et problèmes terminologiques », *Revue internationale de philosophie*, vol. 54, n° 212, juin 2000, pp. 243–265), et consiste en l'impossibilité de déterminer les propriétés fondamentales d'un quanton, à savoir ses coordonnées spatiales et temporelles qu'il est impossible de connaître simultanément. Ainsi considérée, la particule quantique peut se trouver, pour ainsi dire, en plusieurs endroits en même temps : le principe de non-contradiction propre à la physique newtonienne n'a plus cours (ainsi les morts maeterlinckiennes peuvent à la fois être volontaires et dues à l'intervention d'une force supérieure.)

⁸⁹² Pour une explication plus ample, voir *infra*, introduction du chapitre V.2, « Le suicide, le rêve et le sublime : la mort volontaire dans les univers villiersiens ».

force est de constater que dans son œuvre théâtrale, une forte influence du drame romantique se fait ressentir⁸⁹³ ; toutefois, ses textes dramatiques suggèrent, à leur lecteur, les mêmes espace-temps imaginaires que l'on retrouve chez d'autres auteurs symbolistes, et sont fondés sur le même refus du théâtre contemporain : on pourrait donc considérer le théâtre villierien comme un maillon reliant le drame romantique au drame symboliste.

Le suicide nous apparaît alors sous un jour nouveau. Acte impétueux et souvent spectaculaire auparavant, il l'est toujours dans *Axël* ; mais chez Maeterlinck, qui n'accepte pas que « le vacarme d'un acte violent étouffe la voix plus profonde, mais hésitante et discrète, des êtres et des choses »⁸⁹⁴, le suicide devient un événement ambigu, vecteur d'incertitude. Qu'il s'agisse de la noyade de la jeune fille d'*Intérieur*, de la chute de la Sélysette du haut de sa tour ou de la mort des amants d'*Alladine et Palomides*, on ne peut être sûr ni du caractère accidentel ni du caractère volontaire de l'événement ; d'ailleurs, même la notion de volonté, fondement de l'action dramatique, doit être reconsidérée dans ce contexte. En même temps, la mort volontaire chez Villiers, qu'il s'agisse du suicide symbolique de *La Révolte* ou du double suicide dénouant *Axël*, permet aux personnages de traverser l'écran de la représentation pour atteindre, métaphoriquement parlant, une position transcendante vis-à-vis des mondes illusoirement rattrapés et immobilisés par le Symbolique. Dans les drames en question, le dispositif soutenant le monde fictionnel change donc de nature, et l'écran d'emplacement, ce qui ne manque pas d'influer sur le lecteur virtuel qui, par ailleurs, entretient un rapport tout à fait singulier avec ces univers *imaginaires*.

1. Le drame symboliste et son lecteur virtuel

1.1. Le dispositif symboliste : à la frontière du transcendant

... Il s'agirait plutôt de nous faire suivre les pas hésitants et douloureux d'un être qui s'approche ou s'éloigne de sa vérité, de sa beauté ou de son Dieu⁸⁹⁵.

Afin de mieux saisir la nature du dispositif symboliste, revenons sur les cercles constitutifs des mondes fictionnels de notre corpus qui nous serviront de fil conducteur au sein de ce premier chapitre. Tout en synthétisant notre réflexion antérieure, nous espérons pouvoir mettre en lumière certaines particularités fondamentales des drames symbolistes de notre corpus sur le plan du dispositif fictionnel autant que sur le plan de la lecture.

⁸⁹³ Voir sur ce point l'article de Florence Naugrette « Villiers et le drame romantique » que nous avons déjà évoqué (*supra*, p. 213).

⁸⁹⁴ Maeterlinck M., *Le Trésor des humbles*, Bruxelles : Labor, coll. « Espace Nord », 1998 [1896], p. 103.

⁸⁹⁵ Maeterlinck M., *Le Trésor des humbles*, *op.cit.*, p. 101.

La première des particularités évoquées tient à la nature du cercle divin. Celui-ci revêt, dans les mondes symbolistes, une importance essentielle, en devenant le cercle de base : de fait, l'attraction qui se crée entre les cercles intimes des protagonistes et ce cercle s'avère être le moteur dramaturgique des pièces examinées, exception faite d'*Intérieur* qui se fonde sur une autre logique que nous détaillerons le moment venu. Par ailleurs, compte tenu de la position critique de Villiers et de Maeterlinck envers la religion chrétienne⁸⁹⁶, il vaudrait mieux, au sein de cette partie, rebaptiser le « cercle divin » en « cercle transcendantal ». Dans un tel contexte⁸⁹⁷, ce cercle se situe du côté du Réel, c'est-à-dire de l'autre côté de l'écran du Symbolique et de l'Imaginaire : on pourrait donc le comparer au secret, ou plutôt au mystère. Christian Berg note que les symbolistes considèrent le monde en tant que représentation subjective dépendant de l'observateur, donc selon une acception idéaliste et presque pré-quantique : derrière cette représentation se dissimule pourtant « un arrière-pays qu'il faut à tout prix découvrir ou faire découvrir [...], la promesse de toujours plus de sens, promesse d'un sens supérieur à celui que l'on connaît ou possède déjà »⁸⁹⁸, mais qui reste, ajoutons-nous, inatteignable. Il s'agit de l'absolu que Villiers appelle, dans ses deux drames, « vie supérieure » ou, plus souvent, « infini » et qui, chez Maeterlinck, abrite les âmes des personnages, invisibles au regard ordinaire, mais aussi les forces supérieures, celles de la fatalité.

L'âme et l'espace

Sur ce point, il faudrait interroger le principe même d'une « âme de personnage », expression qui peut paraître inappropriée ou vague, mais que nous utiliserons néanmoins souvent. Rappelons que nous nous sommes permis, dès la première partie, la liberté de considérer le personnage de théâtre en tant qu'entité ontologique. Cette idée prend tout son sens lorsqu'on s'intéresse au drame symboliste dont les personnages, de fait, ne représentent plus ni des types concrets du mélodrame classique, ni des individus en mal de vivre du drame

⁸⁹⁶ Dans son commentaire de l'œuvre, Pierre-Georges Castex fait remarquer que la première partie d'*Axël* rend parfaitement compte des reproches que Villiers aurait pu adresser à l'Église (« Notice d'*Axël* » in Villiers de l'Isle-Adam, A. (de), *Œuvres complètes*, t. 2, Paris : Gallimard, coll. « Pléiade », 1986, pp. 1412–1413) ; en ce qui concerne Maeterlinck, qui est excommunié suite à la parution de *La Mort* en 1914, il ne cessera de s'interroger sur Dieu (ou, plus précisément, sur son dieu) tout au long de sa vie, mais terminera par conclure, atteint d'un pessimisme profond qui n'est pas du tout propre à ses premiers essais, que même s'il existe, il est inatteignable (voir *La Grande Porte* publié en 1939).

⁸⁹⁷ Notons que les deux auteurs, tout à fait dans l'esprit de l'époque, s'intéressaient profondément aux sciences occultes ainsi qu'au mysticisme médiéval : la troisième partie d'*Axël* et l'ensemble de l'œuvre maeterlinckienne en témoignent.

⁸⁹⁸ Berg C., « « Comme si réellement nous venions d'une source d'épouvante ». Maeterlinck et l'idéalisme symboliste » in *@analyses* [en ligne], vol. 7, no. 3, 2012, p. 16. Disponible sur : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/issue/view/156>, consulté le 10 mars 2017.

romantique, ni des « hommes physiologiques »⁸⁹⁹ du drame naturaliste, mais des êtres, ou, mieux encore, « des êtres d'humanité générale », pour reprendre la formule de Pierre Quillard qui l'applique aux grands héros tragiques⁹⁰⁰, mais que l'on peut aussi appliquer aux protagonistes de Villiers ou de Maeterlinck. Ces êtres ne sont définis ni par leur famille, ni par la société, ni par leur Ombre, mais par le rapport qu'ils entretiennent avec le cercle transcendantal ; et l'âme, on le verra, sert d'interface entre le cercle transcendantal et les cercles intimes des personnages.

Précisons, afin d'éviter tout malentendu, que nous ne considérons ni l'être ni l'âme en termes religieux, d'autant plus que les textes de théâtre étudiés ne le favorisent pas. Dans leur contexte, l'âme fait clairement référence à l'être « supérieur » du personnage ainsi qu'à une existence supérieure dont les textes postulent, implicitement ou explicitement, la réalité. Dans *La Révolte* ainsi que dans *Axël*, la découverte de son âme par le protagoniste décide, d'une certaine manière, du dénouement de la pièce : notons d'emblée que dans le drame villierien, l'âme est séparée de l'être ordinaire ; de plus, elle est liée à la fascination et donc implicitement au Réel. En ce qui concerne Maeterlinck, non seulement la notion d'âme traverse comme un fil rouge *Le Trésor des humbles*, publié en 1896, mais aussi elle apparaît de manière récurrente dans la plupart des pièces de son premier théâtre⁹⁰¹ : à l'inverse de Villiers, pour lequel l'âme reste un vocable assez abstrait, chez Maeterlinck, il s'agit d'un *phénomène* bien défini qui, de plus, s'inscrit au cœur de ses espace-temps fictionnels.

Ainsi, l'âme, bien qu'elle demeure inaccessible au regard physique, constitue une sorte de halo autour des personnages. On peut aller jusqu'à la considérer en termes de proxémie : lorsque deux personnages se rapprochent et qu'ils se taisent, leurs âmes entrent en communication. À cet égard, il suffit de nous souvenir d'*Intérieur*, où le Vieillard suggère à l'Étranger de ne pas s'approcher de la maison de la famille au risque de leur révéler avant l'heure la mort de la jeune fille : « Prenez garde ; on ne sait pas jusqu'où l'âme s'étend autour des hommes... »⁹⁰² L'âme se trouve donc explicitement traduite en termes d'espace dramaturgique. On en trouve un exemple plus saillant encore dans la première scène de l'acte III d'*Alladine et Palomides* ; le roi Ablamore y fait notamment remarquer à sa fille Astolaine, qui se trouve à l'extrémité opposée du plateau, que, séparés par une telle distance, ils ne pourront jamais se parler véritablement :

⁸⁹⁹ L'expression que nous empruntons à Jean-Pierre Sarrazac. Voir « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », *loc.cit.*, p. 720.

⁹⁰⁰ *Op.cit.*, p. 181.

⁹⁰¹ Tout cela sans évoquer *Les Serres chaudes* où l'âme fait figure dans de nombreux poèmes...

⁹⁰² Maeterlinck M., *Intérieur* in *Trois petits drames pour marionnettes*, Bruxelles : Renaissance du livre, coll. « Espace Nord », 2009, p. 65.

Tu sais bien que je n'ai pas compris ce que tu viens de dire et que les mots n'ont aucun sens quand les âmes ne sont pas à la portée l'une de l'autre. Approche-toi davantage et ne me parle plus. [...] Il y a un moment où les âmes se touchent et savent tout sans qu'on ait besoin de remuer les lèvres⁹⁰³.

Cette scène illustre parfaitement le propos du *Trésor des humbles* selon lequel les âmes ne peuvent se parler qu'en silence⁹⁰⁴ ; et, à ce qu'il paraît, pour Maeterlinck, il s'agit de la seule communication véritable (bien qu'elle soit dange-reuse, car radicale) qui puisse s'établir entre deux êtres, la parole ordinaire fai-sant toujours écran au sens de ce qu'on aimerait transmettre à l'autre. En consé-quence, dans le premier théâtre de Maeterlinck, comme le note Arnaud Rykner, les paroles d'un personnage « ne sont que le masque qui, s'il le constitue préci-sément en *personnage*, l'empêche d'accéder à cette vie profonde qui se dérobe à la saisie habituelle de la scène. Détruire le masque, et donc détruire le person-nage, est alors la seule solution pour retrouver, sous l'apparence sagement entretenue par le théâtre, l'énergie primordiale, la « vérité cachée » de l'humain »⁹⁰⁵.

L'âme, que la parole dissimule, se voit donc profondément enracinée dans le dispositif fictionnel : on notera, de plus, que dans *Alladine et Palomides*, ainsi que dans *Aglavaine et Sélysette*, l'action est centrée autour de la transformation des êtres des personnages ; et c'est à l'instant où le personnage découvre son âme – en silence et dans la pénombre, en traversant la frontière du cercle trans-cendantal protégé par l'écran du Symbolique et de l'Imaginaire – qu'il perd le désir de vivre. Il en va de même pour *Axël* et pour *La Révolte*, où une relation immédiate s'établit entre les protagonistes et le transcendant. En conséquence, le cercle social et le cercle familial changent de nature par rapport aux drames précédemment examinés.

Cercles dissipés

Le cercle social et le cercle familial sont toujours présents en tant que forces antagonistes chez Villiers. Toutefois, dans *La Révolte*, ils sont restreints au per-sonnage de Félix qui incarne à la fois la famille et la société ; quant à *Axël*, le même procédé est en jeu dans « Le monde tragique » dont l'antagoniste Kaspar d'Auërsperg est parent d'Axël et représentant de noblesse, ainsi que dans « Le monde religieux », où l'Abbesse et l'Archidiacre sont, pour Sara l'orpheline, l'unique famille et l'unique société possibles. Toutefois, et nous reviendrons amplement là-dessus, Élisabeth, Axël et Sara arrivent à se détacher de ces cercles de manière calculée, froide et même violente : si les personnages des

⁹⁰³ Maeterlinck M., *Alladine et Palomides* in *Trois petits drames pour marionnettes*, op.cit., p. 32.

⁹⁰⁴ « Dès que les lèvres dorment, les âmes se réveillent et se mettent à l'œuvre ; car le si-lence est l'élément plein de surprises, de dangers et de bonheur, dans lequel les âmes se possèdent librement... » (*Le Trésor des humbles*, op.cit., p. 19).

⁹⁰⁵ Rykner A., *L'Envers du théâtre : Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeter-linck*, Paris : J. Corti, 1996, p. 291.

dramas précédemment examinés souffrent, pour la plupart, de l'impossibilité d'*intégrer* son cercle intime au sein du cercle social ou familial, pour les protagonistes villieriens, l'intégration à la société ou à la famille n'a plus d'importance, leur objectif unique étant celui d'arriver au sein du cercle transcendantal pour atteindre une réalité « supérieure » qu'un Hernani, un André del Sarto ou un Chatterton entrevoient à peine (si ce n'est à l'instant de se tuer). Dans ce dispositif, le cercle social ou familial n'est donc qu'un obstacle que l'on peut, de plus, facilement contourner à condition de posséder un esprit lucide.

Dans les pièces de Maeterlinck, le cercle social en tant que porteur des valeurs communes disparaît : on n'en entend que de lointains échos qui résonnent parfois dans le discours des personnages, et encore se présente-t-il sous forme généralisée de « l'humain ». Le cercle familial, quant à lui, ne forme pas d'unité stable au sein de laquelle le personnage pourrait trouver un appui solide : dans *Intérieur*, on l'observe depuis la position d'un narrateur et la destruction le menace d'entrée de jeu ; dans deux autres pièces, sa structure est rapidement déstabilisée, voire dénaturée par l'intervention fatale d'un tiers : l'arrivée d'Aglaïne dans le château bouleverse de fond en comble la coexistence calme de Sélysette et Méléandre ; la rencontre d'Alladine et de Palomides fait échouer les desseins du roi Ablamore qui vise à « remuer l'eau morte dans les grandes cuves d'avenir »... Cela dit, il n'est pas rare de trouver, dans un mélodrame, une intrigue fondée sur la déstabilisation du cercle familial ; or si dans ce cas, on nous donne d'abord à voir, dans l'espace scénique ou dans le hors-scène, le monde possible dans son état idyllique que les protagonistes cherchent par la suite à recréer en collaborant étroitement (l'homme mélodramatique est optimiste et ose tout entreprendre), Maeterlinck nous présente, dès l'exposition, « le moment où l'homme sans défense est rattrapé par le destin »⁹⁰⁶. Le cercle familial n'existe donc que de nom : que l'on se mette à trois ou à quatre, à l'instant où le destin viendra rattraper un personnage, il se trouvera seul et sans défense.

Ainsi, dans les drames symbolistes de notre corpus, les cercles social et familial perdent de leur importance, de leur solidité et de leur opacité. Les cercles intimes sont alors directement livrés à l'attraction du cercle transcendantal : toutefois, la transcendance relevant de l'Absolu ou du Réel, un écran vient se dresser entre les deux – un écran que les personnages tentent de traverser tout au long de l'action et qui se matérialise parfois, sur le plan technique et pragmatique, sous la forme d'une porte à franchir.

Sur ce point, nous aimerions postuler (toujours avec une certaine réserve, car, étant donnée la taille limitée de notre corpus, il nous est impossible d'effectuer une induction pleinement valide) que, dans un dispositif fictionnel dramatique, l'écran change de position et de nature en fonction du genre : dans un mélodrame, il se dresse entre un secret (intime/extérieur) et le cercle familial ; dans un drame romantique, il s'interpose entre le cercle intime du protagoniste et le cercle social, prenant la forme d'un masque ; dans un drame natura-

⁹⁰⁶ Szondi P., *Théorie du drame moderne*, Paris : Circé, 2006, p. 53.

liste (ou dans le drame zolien), il n'est pas spatial, mais plutôt temporel, se situant à l'intérieur du cercle intime et protégeant le personnage de son propre passé, voire de son Ombre ; enfin, dans un drame symboliste, l'écran se situe entre le cercle intime et le cercle transcendantal dont l'attraction se traduit, du point de vue identitaire, par l'aspiration consciente ou inconsciente des personnages à intégrer, voire à « dissoudre » leur Moi dans l'Absolu. Indépendamment de la situation de l'écran, à l'instant où il est défait et où le Réel fait effraction au sein du dispositif, les personnages sont amenés à se suicider ou bien à perdre tout désir de vivre⁹⁰⁷. Cela dit, le suicide, notamment chez Maeterlinck, ne se traduit plus par le désir de se tuer qui implique la participation forte de la volonté ; la catégorie de l'action étant profondément transformée, dans ce théâtre, le suicide ne se présente plus comme un acte concret, mais devient un événement indéterminé. Toutefois, comme il y a, dans le fait de ne pas résister à la mort, un choix conscient (le destin maeterlinckien ne privant pas les personnages de la faculté de choisir), les morts maeterlinckiennes nous paraissent pouvoir pleinement être envisagées comme des formes de suicide.

Considérés de telle manière, les mondes fictionnels symbolistes de notre corpus où le mouvement centrifuge de l'être vers la transcendance et l'abandon à la mort servent de moteur dramaturgique, postulent un lecteur virtuel et un mouvement cathartique particuliers, dans lesquels l'Imaginaire joue un rôle primordial.

1.2. L'Imaginaire et l'action dramatique

... un très ancien malentendu, à la suite duquel le théâtre ne fut jamais exactement ce qu'il est dans l'instinct de la foule, à savoir : *le temple du Rêve*⁹⁰⁸.

... il s'abandonnera tout entier à la volonté du poète et verra, selon son âme, des figures terribles et charmantes et des pays de mensonge où nul autre que lui ne pénétrera ; le théâtre sera ce qu'il doit être : *un prétexte au rêve*⁹⁰⁹.

Un drame symboliste se déploie principalement sur la scène intime du spectateur. Dans ce théâtre, la parole se donne pour objectif, avant toute chose, de faire surgir des images poétiques et oniriques : le spectacle symboliste, même incarné sur le plateau, ressemble ainsi à l'expérience de la lecture que nous avons comparée, dans la première partie de la présente étude, à celle du rêve éveillé. Mireille Losco, dans son analyse des mises en scène symbolistes des années 1890, souligne l'aspiration des dramaturges à créer une coupure importante entre le public et la scène (ou le public et le comédien) par l'utilisation des

⁹⁰⁷ Exception faite, une fois de plus, d'*Intérieur* où il s'agit de mettre en scène un écran tout à fait particulier : ce sont les personnages eux-mêmes qui font écran à la mort.

⁹⁰⁸ Maeterlinck M., « Préface » in *Trois petits drames pour marionnettes*, op.cit., p. 8.

⁹⁰⁹ Quillard P., op.cit., p. 182.

décors « non illustratifs », des rideaux de gaze et par l'élévation du plancher scénique qui servent à transformer le « regard positiviste » du spectateur en *vision* symboliste – que l'on pourrait facilement comparer, ajoutons-nous, au regard intime du lecteur. De même constate-t-elle que les symbolistes, dans leur travail de création, avaient en perspective un « spectateur virtuel qui ne fut pas nécessairement actualisé par la réception du public de l'époque » : cette réception, de fait, s'est avérée défavorable car le public n'arrivait pas à comprendre la scission opérée⁹¹⁰. Dans la circonstance, il n'est pas étonnant que le théâtre symboliste se veuille également un « théâtre virtuel, celui de la lecture, suscitant la vision intérieure sans le regard destructeur »⁹¹¹.

De la même manière, Villiers insiste, dans sa conférence du 28 février 1884, qu'*Axël* est une œuvre prédestinée uniquement à la lecture⁹¹². En ce qui concerne Maeterlinck, même s'il ne se prononce pas aussi clairement en faveur d'elle, il laisse toutefois supposer que la lecture permet de mieux saisir l'essence d'un personnage de théâtre, tandis que le plateau la déforme brutalement :

N'est-il pas évident que le Macbeth ou l'Hamlet que nous voyons sur la scène ne ressemble pas au Macbeth ou à l'Hamlet du livre ? Qu'il a visiblement rétrogradé dans le sublime ? Qu'une grande partie des efforts du poète qui voulait créer avant tout une vie supérieure, une vie plus proche de notre âme, a été annulée par une force ennemie qui ne peut se manifester qu'en ramenant cette vie supérieure au niveau de la vie ordinaire⁹¹³ ?

Maeterlinck et Villiers envisagent donc le théâtre comme « un temple du Rêve », dans lequel l'Imaginaire indécis se recoupe avec la dimension spirituelle et mystique. La parole ainsi que l'action dramatique s'en trouvent modifiées. Les discours des personnages deviennent de plus en plus descriptifs (la description pouvant être par ailleurs considérée comme une forme particulière de narration), ce qui est la condition indispensable pour le surgissement des images mentales. Dans *Axël*, on est confronté à des récits de longueur impressionnante, s'étalant sur une dizaine de pages, et des didascalies qui, en plus d'être extrêmement détaillées, expriment un point de vue « subjectif », se rapprochant ainsi de la voix d'un narrateur⁹¹⁴ ; dans *Intérieur* de Maeterlinck, le dialogue du Vieillard et de l'Étranger n'est, au fond, qu'une longue description

⁹¹⁰ Losco M., « Du regard à la vision : le spectateur virtuel des symbolistes » in Triaire S., Citti P. (dir.), *Théâtres virtuels* [en ligne], Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2001. Disponible sur : <http://books.openedition.org/pulm/366>, consulté le 25 décembre 2016.

⁹¹¹ *Idem*.

⁹¹² Voir *infra*, p. 356.

⁹¹³ Maeterlinck M., « Préface » in *Trois petits drames pour marionnettes*, *op. cit.*, p. 8.

⁹¹⁴ Ce que confirme Geneviève Jolly dans son étude de la dramaturgie villierienne (voir les chapitres respectifs de la *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris : L'Harmattan, 2002).

qui englobe le passé, le présent et l'avenir du monde fictionnel. Néanmoins, bien que l'on ait tendance à poser que dans le théâtre symboliste, et notamment chez Maeterlinck, l'action dramatique disparaît au profit de la situation⁹¹⁵, nous aimerions nuancer ce propos.

Selon Michel Vinaver, l'action, dans une pièce de théâtre, se décline en trois catégories : l'action d'ensemble (ou l'intrigue), l'action de détail qui relie les actes, scènes ou séquences, et l'action moléculaire qui se manifeste à travers les répliques. Joseph Danan, reprenant ce propos, fait remarquer que le drame moderne et contemporain ne réalise pas nécessairement « la disparition de toute action d'ensemble, mais [...] la déconnexion entre ces trois niveaux »⁹¹⁶. Dans le cadre de notre étude, nous considérons l'action en tant qu'enchaînement d'événements, et définissons les événements en tant que modifications du réseau constitutif du monde possible. En conséquence, nous aimerions postuler que l'action d'ensemble d'un drame comprendrait des changements importants et violents, voire brutaux et irréparables (meurtres, suicides, malédictions, adultères, complots...), l'action de détail pourrait alors se concevoir à partir des changements « médians » (péripéties diverses), et l'action moléculaire – à partir des changements de détail (ainsi, l'addition de nouvelles images au sein de l'Imaginaire par l'intermédiaire des descriptions).

Dans *La Révolte* et dans *Axël*, trois niveaux de l'action restent toujours connectés, même si l'action d'ensemble d'*Axël* devient très complexe : en l'occurrence, elle comprend plusieurs intrigues qui se déroulent presque simultanément, et dont les correspondances ne sont pas toujours explicitées, ce qui rend la réception moins aisée ; de même, on peut noter que de nombreux récits d'*Axël* ne sont reliés à l'action d'ensemble que thématiquement et non pas dramaturgiquement : ces récits sont conçus, en quelque sorte, pour faire épanouir l'Imaginaire et tisser le réseau métaphorique de la pièce. La déconnexion entre les niveaux susdits est plus évidente chez Maeterlinck : pour ce qui est des pièces qui nous intéressent, on dirait qu'elles comportent deux fables dont la première pourrait être réduite à l'argument d'un drame quelconque, mais dont la seconde ne saurait même être racontée, car les événements qui la constituent ont lieu à la frontière du cercle transcendant, entre les âmes des personnages bien plus qu'entre leurs êtres. La parole tente d'en rendre compte surtout en véhiculant des images mentales, qu'elles soient concrètes ou abstraites. Ainsi, semble-t-il, la catégorie d'action principale chez Maeterlinck est l'action moléculaire, qui se déploie surtout au niveau de l'Imaginaire, l'action d'ensemble ne lui servant que de cadre factice.

Pour le lecteur virtuel des drames maeterlinckiens, une telle transformation de l'action possède deux corollaires. D'une part, elle favorise l'enrichissement de sa « vision intérieure », le vouant à une sorte de rêverie diurne. De l'autre, elle influe sur le conflit dramatique et, par conséquent, sur la catharsis : dans les

⁹¹⁵ Cf. Szondi P., *op.cit.*, p. 53.

⁹¹⁶ Danan J., « Action(s) » in Sarrazac J.-P. (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris : Circé, 2010, p.25.

mondes de Maeterlinck, la volonté d'agir n'est plus de mise et les conflits revêtent un caractère véritablement métaphysique. Notons de même que l'action moléculaire favorise la création de nombreuses versions du monde : or, comme le fait remarquer Christian Berg, « et si c'était vrai... » est le mode d'expression principal de ce théâtre⁹¹⁷. Quant à Villiers, même si, à première vue, elle est toujours caractéristique de sa dramaturgie, la volonté d'agir est atténuée par la proximité des personnages ; qui plus est, les protagonistes villiersiens sont tous détachés des mondes possibles qu'ils traversent en les observant depuis la position d'un spectateur extérieur et neutre : plus loin, on aura l'occasion de se convaincre que grâce à ce détachement, Sara et Axël deviennent comparables aux divinités cruelles, parfaitement conscientes d'eux-mêmes et du caractère illusoire de la réalité. Tout cela amortit significativement les conflits interpersonnels de même que les conflits intimes. L'espace intime du lecteur virtuel de ces drames n'est donc plus sujet à un écartèlement aussi intense que celui du lecteur virtuel des mélodrames ou des drames romantiques.

La perspective depuis laquelle le lecteur virtuel « observe » les mondes fictionnels en question se transforme également. Le regard intime du lecteur virtuel du mélodrame, rappelons-le, est dirigé depuis le cadre stable du cercle familial en direction des cercles intimes ; celui du lecteur du drame romantique, en revanche, embrasse, depuis les cercles intimes, tout ce qui leur est extérieur. Le regard intime du lecteur virtuel des drames naturalistes se meut constamment entre les cercles intimes des personnages et tout ce qui leur est extérieur, puisque le lecteur n'est pas à même de s'immerger suffisamment ni au sein du cercle familial ni au sein des cercles intimes : tantôt ces derniers l'attirent, tantôt ils le repoussent. Le regard intime du lecteur virtuel des drames symbolistes (ou même sa « vision intime »), ressemble, d'une certaine manière, à ce dernier regard : il « flotte » notamment entre les cercles intimes et la frontière du cercle transcendant, ce qui est dû, entre autres, au caractère spécifique de l'identification : dans deux drames villiersiens, l'identification du lecteur virtuel est rarement « positive », tandis que chez Maeterlinck, les personnages sont des « êtres d'humanité générale » quasiment démunis d'ipséité, ce qui empêche une immersion profonde au sein de leurs cercles intimes. Le lecteur virtuel se trouve donc surtout dans la position de l'observateur dont le regard glisse sur un vecteur d'attraction imaginaire réunissant les cercles intimes au cercle transcendantal, et cherche, de même que les protagonistes, à dépasser l'écran de la représentation afin d'atteindre le Réel.

Cela influe donc sur le mouvement cathartique qui emprunte tout naturellement des formes nouvelles, les principes fondamentaux de la dramaturgie classique mis en question. Les conflits atténués, et l'immersion au sein des cercles intimes rendue difficile, la terreur a tendance à se transformer, voire à disparaître, notamment dans le théâtre de Maeterlinck ; la tension qui résulte du va-cille entre l'inquiétude et l'espoir laisse place, grâce à la présence des personnages conscients d'eux-mêmes, à un état de suspension sur lequel on revien-

⁹¹⁷ Caractéristique d'ailleurs de tout courant symboliste. Voir Berg C., *art.cit.*, p. 24.

dra par la suite. La catharsis peut et doit alors être interrogée : de fait, les mondes possibles que nous allons examiner subissent rarement une déformation, comme c'était pourtant le cas de la plupart d'autres drames de notre corpus ; les suicides, curieusement, ne servent quasiment plus à évacuer la tension, car, exception faite du double suicide d'*Axël*, ils ne se situent pas au dénouement, mais le précèdent. Il s'agit dès lors d'examiner leurs enjeux au sein des mondes fictionnels que nous venons de décrire ; et le premier texte dramatique sur lequel nous allons nous pencher, *La Révolte* de Villiers de L'Isle-Adam, en plus de mettre en œuvre un suicide symbolique particulièrement curieux, se termine par une *anticatharsis* – on a vu que dans les dénouements des drames de Zola, les éléments anticathartiques étaient également en jeu, en revanche, dans *La Révolte*, on est en présence d'une anticatharsis « pure », ou peu s'en faut.

2. Le suicide, le rêve et le sublime : la mort volontaire dans les univers villieriens

Les protagonistes villieriens ne cherchent pas à intégrer ni le cercle social ni le cercle familial : leur but principal est d'atteindre « une vie supérieure », voire une liberté absolue ou l'Absolu tout court. Dès lors, ils présentent tellement de différences essentielles par rapport à leur entourage qu'il est difficile de considérer leurs cercles intimes en tant que *versions* du monde possible. Cela supposerait, métaphoriquement parlant, des variations sur un thème, tandis que Villiers, au sein d'une même œuvre, crée des mondes possibles à part entière : ceux-ci se recoupent rarement avec d'autres mondes qu'ils croisent sur leur trajectoire. Ainsi, on aura maintes occasions de comprendre que les protagonistes d'*Axël*, esprits hautains et élevés, ne sauraient s'inscrire dans la « réalité humaine » composée des mondes possibles qu'ils abandonnent sans regret⁹¹⁸. Quant à *La Révolte*, ce n'est pas par hasard, semble-t-il, que Pierre-Georges Castex, dans la notice critique de l'œuvre, évoque, à deux reprises, le « monde de Félix » rejeté par Élisabeth, et ajoute, pour souligner la disjonction entre les protagonistes : « Le langage n'établit aucun lien entre deux personnages que tout sépare [...] Il n'y a pas un vrai dialogue, mais deux monologues affrontés »⁹¹⁹. En présence de tels personnages, la pièce devient univers, le changement d'échelle agissant également sur la réception de l'œuvre.

⁹¹⁸ Une autre différence notable entre les drames précédemment visités et les drames villieriens, ce qui nous permet par ailleurs d'insister sur le fait que chaque personnage représente un monde possible, est la dénonciation et la subversion des lois de l'honneur et de la morale qui sont les plus manifestes dans « Le monde tragique » d'*Axël*, mais que l'on peut également retrouver dans *La Révolte* : ainsi, Élisabeth n'éprouve pas le moindre remords en abandonnant à la fois son mari et sa fille, l'unique loi à laquelle elle obéit étant celle de l'imagination. Dans *Antony* de Dumas, on s'en souvient, c'était pourtant l'obstacle principal qui empêchait Adèle de s'enfuir avec Antony.

⁹¹⁹ Castex P.-G., « Notice de *La Révolte* » in Villiers de l'Isle-Adam, A. (de), *Œuvres complètes. I.*, Paris : Gallimard, coll. « Pléiade », 1986, p. 1139.

On peut d'ailleurs légitimement s'interroger sur les raisons pour lesquelles *La Révolte*, qui ne comprend pas de suicide effectif, figure dans notre corpus. C'est que ce texte dramatique nous permet, d'une part, d'établir une continuité entre les genres explorés et de l'autre, de nous pencher exceptionnellement sur un suicide symbolique pour en examiner les particularités. *La Révolte*, réunissant, selon Castex, « toutes les tendances de [la] pensée et de [l']expérience » de Villiers⁹²⁰, se situe à la frontière du drame romantique et du drame symboliste, reprenant de même certains éléments du théâtre de Dumas fils. Mettant en œuvre, dans un cadre bourgeois trompeur, les motifs « idéalistes » que l'on peut facilement retrouver chez un Vigny, *La Révolte* s'adresse, à travers le hors-scène, à l'imaginaire du lecteur/spectateur : entre autres, elle fait référence à « un lieu quasiment insituable, lieu intermédiaire entre le monde extérieur et le monde intérieur, lieu impossible qui est l'objet du désir d'Élisabeth »⁹²¹ – à un non-lieu que l'on pourrait qualifier de cercle transcendantal. Tout autant que les drames romantiques de notre corpus, ce drame interroge la thématique de l'identité et du masque, mais cela dans une optique particulière, à partir de laquelle nous pouvons traiter la transformation subite d'Élisabeth comme un suicide symbolique raté : symbolique dans le sens où, pour reprendre la pensée de Slavoj Žižek, « le réseau symbolique qui définit l'identité du sujet est lui-même effacé, où les liens qui ancrent le sujet dans le symbolique sont coupés »⁹²². Au niveau de la lecture, ce suicide s'avère être encore plus frappant qu'un suicide « réel ».

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 1141.

⁹²¹ Parisse L., « *La Révolte*. Une écriture vers la scène. Théâtralité et métathéâtralité » in *Littératures*, no. 71, 2014, p. 53. Signalons que ce numéro des *Littératures* est entièrement consacré au théâtre villierien, visant à combler le manque d'études sur ce sujet.

⁹²² Žižek S., « Le suicide et ses vicissitudes » in Morel G. (dir.), *Clinique du suicide*, ERES, 2004, p. 193. Le symbolique est ici utilisé dans l'acception lacanienne.

2.1. *La Révolte*⁹²³ : « Trop tard : je n'ai plus d'âme ! »

... Et comme le monde n'a de signification que selon la puissance des mots qui le traduisent et celle des yeux qui le regardent, j'estime que considérer toutes choses de plus haut que leur réalité, c'est la Science de la vie [...]

FELIX, avec *pitié et impatience* : La Science de la vie, c'est de ne jamais rêver⁹²⁴ ! ...

Que l'on nous permette de nous attarder un instant sur notre propre expérience de spectatrice. En avril 2015, on donnait, au Théâtre des Bouffes du Nord, *La Révolte* mise en scène par Marc Paquien⁹²⁵. Nous découvrons la pièce pour la première fois : la protagoniste, décidée à renoncer au monde bourgeois, monde des valeurs sûres, quitte son époux pour aller habiter un lieu où elle pourrait enfin vivre selon ses rêves et son imagination ; et le rire incessant des spectateurs, que les tirades ferventes, mais sincères d'Élisabeth ainsi que les réponses ironiques de son mari Félix à ces tirades déclenchaient, nous semblait incompréhensible, voire imprégné d'une certaine cruauté. En reconsidérant l'expérience de manière théorique, nous comprîmes que, de toute évidence, non seulement ce rire rendait compte de la difficulté de s'identifier ou tout simplement d'éprouver une certaine empathie envers le personnage d'Élisabeth (peut-être aussi à cause du style de ses tirades, qui pouvait paraître relativement ampoulé à un spectateur contemporain), mais également *il protégeait* le public devant une expérience qui, de nos jours, reste probablement aussi troublante qu'à l'époque de Villiers : derrière l'apparence sage d'un drame bourgeois se dissimule une œuvre subversive qui proclame la primauté des rêves sur la réalité.

La première représentation de *La Révolte* eut lieu le 6 mai 1870 au Théâtre du Vaudeville ; à la cinquième, le spectacle fut interdit. Comme le note Villiers dans la préface à la première édition de la pièce, le spectacle s'est avéré blessant « pour la dignité et la moralité du public de la Bourse et des boulevards »⁹²⁶. Si les spectateurs sont indignés, c'est qu'Élisabeth, personnage indéchiffrable⁹²⁷, stigmatise sans aucune réserve le monde bourgeois de Félix et, par conséquent, le leur :

⁹²³ In Villiers de l'Isle-Adam A. (de), *Œuvres complètes*, t. 1, *op.cit.*, pp. 385–408.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 398.

⁹²⁵ Paquien M., *La Révolte* d'Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, Théâtre des Bouffes du Nord, avril 2015.

⁹²⁶ Villiers, *op.cit.*, p. 377. De même, une querelle violente s'est levée autour de *La Révolte* dans la presse. Castex en rend compte dans sa notice : voir *ibid.*, pp. 1151–1156.

⁹²⁷ Villiers fait remarquer, sur un ton narquois, dans la préface : « [M. de Saint-Victor] s'est demandé pourquoi Mme Élisabeth n'avait pas d'amants. – [...] En ajoutant ce petit détail, qui eût fait d'Élisabeth une femme sympathique pour tout le monde (*et compréhensible*... [...]), – j'eusse obtenu quelque succès, je pense... » (*ibid.*, p. 379).

Le public, solidaire de cet honnête commerçant, ne pouvait ni apprécier ni même comprendre une telle leçon. Villiers exigeait des spectateurs un renversement de leurs habitudes mentales dont ils étaient incapables ; et comme ils voyaient cette pièce dans le même programme qu'une pièce de Sardou, ils se sentirent d'autant plus désemparés⁹²⁸.

La Révolte soulève ainsi la question de l'identification du récepteur : si l'on parle d'identification « empirique », un lecteur ou un spectateur, de l'époque ou notre contemporain, semble s'immerger soit dans le monde d'Élisabeth, soit dans celui de Félix en s'éloignant du monde opposé. Nous allons toutefois démontrer que le récepteur empirique – ainsi que le lecteur *virtuel* de cette œuvre – devrait tout de même s'identifier à l'univers fictionnel dans son ensemble, ce qui lui confère une position particulière, à la fois intérieure et extérieure à deux mondes possibles ainsi qu'à l'univers fictionnel de la pièce⁹²⁹. Cette condition respectée, la lecture s'enrichit considérablement : on « assiste » à deux quasi-effractions du Réel et l'on arrive à une catharsis plaisante en même temps qu'à une anticatharsis.

Masque impeccable

La Révolte incite inévitablement à penser à *Chatterton* de Vigny. Elle se fonde sur la même opposition du poète à la société, de l'imaginaire au pragmatique ; or elle exploite ces motifs de manière plus sobre et concise. Le nombre de personnages est réduit à deux ; la pièce ne comporte que trois scènes relativement courtes et les événements « effectifs » se résument au départ d'Élisabeth, à son retour et à l'évanouissement de Félix : le conflit dramatique se déploie surtout au niveau de l'Imaginaire, dans le hors-scène abstrait. Le monde possible de Félix, bon bourgeois qui va au théâtre « pour rire, comme on doit aller dans ces endroits-là », qui préfère, dans la nature, comme « en toute chose, une modération honnête » et qui préconise que si l'on veut être « sublime... qu'on le soit [...] avec discrétion »⁹³⁰, se heurte violemment au monde d'Élisabeth, monde du Rêve, « un monde occulte dont les réalités extérieures sont à peine le reflet »⁹³¹. Si Élisabeth désire partir pour ne plus avoir à étouffer dans le cadre qu'elle juge terrible et mortifère (« ... mon âme est comme une enfant volée par des bateleurs !... mon cœur est comme un vase d'or rempli de fiel !... »⁹³²), Félix n'est pas à même de comprendre ses motifs : il suppose que c'est pour un amant que sa femme l'abandonne. Pourtant, bien qu'Élisabeth arrive effectivement à quitter l'espace scénique, elle rentre peu de temps après : ayant compris que les

⁹²⁸ Castex P.-G., *op.cit.*, p. 1137.

⁹²⁹ Villiers lui-même cherche, par *La Révolte*, à initier la « Foule [...] à penser par elle-même » en sortant du cadre habituel « où s'agite l'imagination » des critiques de théâtre (« Préface » in *op.cit.*, p. 382), soit, aimerions-nous supposer, à ne pas rester uniquement dans le monde de Félix, mais essayer également d'intégrer celui d'Élisabeth.

⁹³⁰ *La Révolte*, *op.cit.*, p. 391.

⁹³¹ *Ibid.*, p. 398.

⁹³² *Ibid.*, p. 400.

années passées sous le même toit avec Félix lui ont enlevé la faculté de regarder les choses « d'une façon haute et utile »⁹³³, elle ne trouve d'autre solution que de revenir à son existence ancienne.

Dans cette perspective, *La Révolte* nous semble proposer une variation sur la pièce de Vigny : Élisabeth ressemble à un Chatterton qui aurait décidé de ne pas se tuer, mais de se dissimuler derrière un masque conforme à la société, parfaitement solide et convenable, afin de protéger son intimité fragile en attendant le moment propice pour se libérer. Élisabeth s'y résout lorsqu'un geste de condescendance, à la fois physique et verbal, lui fait comprendre qu'entre elle et Félix, existe « une différence d'espèce tout à fait essentielle » :

... et ce fut pour me donner, avec vos deux doigts, une petite tape amicale sur la joue, en ajoutant de cet air entendu et expérimenté [...] « Petite folle ! allons, allons, il faut calmer cette imagination dévergondée. » [...] Je résolu de m'arracher de vous, et même de vous prouver, en le faisant, que mes idées n'étaient pas en deçà, mais au-delà des vôtres⁹³⁴.

Le masque d'Élisabeth est parfait : épouse fidèle et mère de famille sans faille, telle qu'elle se présente dans l'exposition, elle maîtrise, avec le plus grand sérieux, la comptabilité (Félix va jusqu'à lui adresser un compliment ambigu : « Défalcation faite de la grâce de ton sexe, tu jouis d'une pénétration... presque virile ! ... »⁹³⁵) ; son discours sec et privé d'émotions s'inscrit impeccablement dans la rhétorique du monde d'affaires :

...Vous remarquerez, monsieur, dans le compte que je viens de placer sous vos yeux, la déduction des appointements de quatre mois et vingt-deux jours durant lesquels il m'a été impossible de travailler, à cause de mon état intéressant, comme vous disiez à vos amis. Si je m'apercevais plus tard d'une omission [...] je m'empresserais de vous en faire parvenir le montant avec l'intérêt commercial...⁹³⁶

Le masque est si profondément enraciné en Élisabeth qu'il semble constituer intégralement son être. Ce n'est qu'à l'instant où elle l'arrache que le lecteur virtuel réalise, de même que Félix, qu'il existe (et a toujours existé) une autre Élisabeth ; une voix poétique et fougueuse commence à expulser progressivement la voix pragmatique, teinte d'ironie, jusqu'à la chasser par un immense cri de liberté : « Je veux vivre ! [...] j'étouffe ici, moi ! Je meurs de mon vivant ! [...] Je veux respirer le grand air du ciel⁹³⁷ !... »

⁹³³ *Ibid.*, p. 405.

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 396. Comment ne pas se souvenir de lord Beckford et de sa manière de se tenir en face de Chatterton : voir *supra*, p. 260.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 389.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 393.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 397.

Cette transformation se manifeste également au sein de l'espace scénique, soutenue par la lumière. Lorsque Félix demande à Élisabeth des explications plus amples sur son départ, et que, pour la première fois, la protagoniste fait entendre son moi « véritable », elle s'installe, dans l'espace, de la sorte que « sa tête [soit] éclairée par le candélabre derrière elle »⁹³⁸. Le même procédé est par ailleurs utilisé dans *Axël* : aux moments dramaturgiquement les plus intenses, la lumière vient souvent éclairer les têtes des protagonistes, afin de souligner, entre autres, qu'il s'agit d'illuminés.

De même, Élisabeth laisse à son mari un presse-papier en cristal qui reflète « toute lumière » et qui est censé la symboliser :

Toute lumière [...] se reflète dans ses profondeurs, avec mille feux merveilleux ! Réfléchir toute lumière, c'est sa vie. Les angles en sont durs et tranchants ; il est poli, transparent et sincère ; il est glacé. S'il vous arrive de songer à moi, regardez-le, monsieur⁹³⁹.

Notons que ce cristal, transparent, mais *glacé*, reflète aussi la relation ambiguë entre Élisabeth, son masque et la mort, en renforçant le mauvais pressentiment qui aurait pu se créer chez le lecteur virtuel : « Je suis une morte : je glacerais ma fille en l'embrassant »⁹⁴⁰, dit Élisabeth à Félix quelques lignes en amont, et l'on ignore, de fait, si ces paroles se rapportent à son masque ou à son moi. La vérité ne se révélera qu'au dénouement. Or entre le départ et le retour de la protagoniste, une autre *scène* a lieu dans l'espace intime du lecteur virtuel.

L'effraction de l'Imaginaire

En réponse aux tirades d'Élisabeth qui reprennent toujours le même motif, celui de la supériorité du rêve et de l'imagination sur le néant du quotidien⁹⁴¹, Félix, frappé et abasourdi par la découverte de la nature véritable de sa femme, reste peu prolixe. Toutefois, passant de la stupéfaction à la raillerie et de l'indifférence feinte à la fureur⁹⁴², il essaie, tant bien que mal, de faire rentrer le discours de sa femme dans son système de valeurs : il suppose que les idées d'Élisabeth lui viennent de « quelques mauvais romans »⁹⁴³ ; lorsqu'elle lui parle de la délivrance qu'elle cherche en vain, il lui propose, de bonne foi, « la campagne deux fois par semaine »⁹⁴⁴ ; enfin, il désire se persuader, à tout prix, que c'est chez un

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 394.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 403.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 402–403.

⁹⁴¹ « Mais vous n'avez que le Néant à m'offrir à la place des rêves ! » conclut Élisabeth après avoir longuement expliqué, à la demande de Félix, ce que c'est que rêver (*ibid.*, p. 399).

⁹⁴² Notons que la majorité des répliques de *La Révolte* est précédée par une didascalie précisant le caractère de l'intonation, ce qui laisse au lecteur (virtuel ou empirique) une moindre liberté d'interprétation, mais enrichit, en même temps, la mise en scène « mentale ».

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 398.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 401.

amant que sa femme se retire, car la raison réelle de son départ, irréductible, l'effraie.

En d'autres termes, le dévoilement d'Élisabeth ébranle les fondements du monde de Félix ; lorsque sa femme lui dit adieu et quitte l'espace scénique, ce monde s'écroule : seul sur scène, Félix essaie d'abord, pour une fois ultime, de se persuader qu'il s'agit d'une chose parfaitement compréhensible, d'une « crise de nerfs »⁹⁴⁵ ; or son assurance habituelle le trahit lorsqu'il entend le bruit de la voiture qui s'éloigne. Alors, il se rend compte qu'il ne lui reste plus rien :

... Je commence à la comprendre maintenant. [...] (*Avec un cri et s'asseyant sur une chaise dans un coin de salon.*) Ah ! ces murs ! Comme c'est nu, ici ! Je ne l'avais pas remarqué. [...] La petite maison, le vent d'hiver, le silence, toujours, la solitude. – La solitude !... et moi ? [...] Au secours !... je ne peux pas comprendre ce que j'ai... Je n'ai rien, et c'est l'enfer ! Mais il me semble que je me noie, qu'on m'arrache l'existence du corps !... [...] (*Il fait quelques pas en chancelant, les bras étendus comme un fou, puis il s'affaisse sur un fauteuil auprès de la porte.*) Je ne sais pas... mais je souffre beaucoup... positivement. *Il s'évanouit*⁹⁴⁶.

Le monologue de Félix incite à penser que le dispositif soutenant son monde possible vacille sous les coups du Réel : l'égarement en face de l'incompréhensible, suivi de la perte de conscience en sont les signes incontestables. Toutefois, cette effraction est plus curieuse qu'il n'y paraît : ce n'est pas le Réel à l'état pur qui pénètre ce dispositif (ou, plus précisément, ce système), mais l'Imaginaire « sauvage » de l'autre monde possible.

L'existence de Félix s'inscrit, de plein gré, dans le cadre du Symbolique⁹⁴⁷ : au sein de cette dimension, l'Imaginaire est également présent, mais il est constitué d'images « bien faites » – celles des portefeuilles et des billets de banque, celles des pièces de théâtre classiques et des promenades dans la nature « deux fois par semaine »... À l'inverse de l'Imaginaire du monde d'Élisabeth qui se transforme sans cesse (il suffit de penser au presse-papiers évoqué plus haut), l'Imaginaire stagnant du monde de Félix l'éloigne et le protège parfaitement du Réel. Dès lors, il n'est pas étonnant que la rencontre insoupçonnée et dérangeante avec le monde possible d'Élisabeth, ou plutôt avec l'Imaginaire de ce monde qui, de plus, conditionne le départ inconcevable de la femme, porte atteinte grave au système. Soulignons que dans l'extrait du monologue que nous venons de citer, la parole de Félix se transforme en empruntant le rythme et les

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 403.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 404.

⁹⁴⁷ Cela dit, nous considérons le RSI de manière extrêmement simplifiée, presque en « défaisant » le nœud borroméen. Ce sont les contraintes de l'analyse, mais en même temps le propre de la conscience du personnage : il va de soi que les deux mondes possibles en question comprennent les trois dimensions du RSI, mais si Élisabeth désire « habiter » l'Imaginaire qui côtoie le Réel, Félix préfère se limiter au Symbolique – deux autres dimensions ne l'intéressent pas.

images qui ne lui sont pas d'ailleurs propres (« La petite maison, le vent d'hiver, le silence... ») ; de même, sa perception de l'espace se modifie : le salon autrefois rassurant devient étrangement dénudé ; le protagoniste est amené à confronter le vide et la solitude qui s'avèrent quasiment infernaux (et qui sont tellement chers à Élisabeth...). Force est toutefois de constater que même si Félix souffre, il le fait toujours « positivement ».

Entre deux mondes

Le lecteur virtuel de *La Révolte* qui s'identifie à deux protagonistes à la fois, quelle que soit la distance impliquée par l'identification⁹⁴⁸, se trouve donc, dès qu'Élisabeth renonce pleinement à son masque, dans une position troublante, car le monde fictionnel qu'il croyait uniforme se partage subitement en deux. À la lecture des premières pages, tant que le dialogue tourne autour des sujets quotidiens et qu'Élisabeth n'adresse à Félix que des réponses courtes et polies, mais qu'en revanche, Félix explique en détail sa manière de percevoir les choses, le lecteur virtuel a le temps de s'immerger dans son monde ; en même temps, il est curieux de découvrir celui d'Élisabeth. Lorsque celle-ci annonce son départ, « se détournant [...] le visage livide et fier, le regard calme, le sourire glacé, la voix stridente »⁹⁴⁹, cette curiosité devient inquiète : surtout par identification initiale à Félix, mais aussi parce que les motifs du départ d'Élisabeth sont vagues. Celle-ci, d'ailleurs, clôt ses comptes de manière sèche et froide, ce qui ne dénonce aucunement son moi : ce n'est que quand Félix suppose qu'elle a un amant, qu'outragée, la protagoniste se met à dévoiler les causes *véritables* de son départ et que son monde, progressivement, commence à s'infiltrer au sein de l'univers fictionnel pour y rentrer, de plein droit, par le « je veux vivre ! » impétueux ; alors, la tension propre à la lecture s'intensifie en même temps que le monde d'Élisabeth pénètre l'espace intime du lecteur virtuel – jusqu'à ce que cet espace se trouve écartelé entre deux mondes opposés.

Dès lors, la tension propre à la lecture émane de deux sources à la fois : d'une part, elle provient du fait que les fondements du monde de Félix sont progressivement minés par la parole d'Élisabeth ; de l'autre, à travers le monde d'Élisabeth, fondé sur l'Imaginaire, se manifeste l'attraction du cercle transcendantal. La tension se renforce également parce que l'affrontement des personnages amène le lecteur virtuel sur la première bifurcation majeure de *La Révolte* (soit Élisabeth part, soit elle ne part pas⁹⁵⁰). Sur ce point, notons que *La Révolte*

⁹⁴⁸ Rappelons que le propre de la lecture d'un texte dramatique, en absence d'interface narrative uniforme, est que le lecteur s'identifie, à tour de rôle, à tous les personnages de la pièce, et « change sans cesse d'identité ». La distance entre le lecteur et le personnage peut changer, le fait même de s'identifier à un personnage ne change pas.

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 391.

⁹⁵⁰ Étant donné qu'il n'y a que deux personnages dans cet univers fictionnel et que leur « différence d'espèce » exclut le compromis, d'autres variantes de déroulement de l'intrigue sont quasiment impossibles.

ne comporte que trois bifurcations majeures⁹⁵¹ et que la réduction de la quantité de bifurcations, qui dépend de la transformation du caractère de l'action, augmente, pour ainsi dire, leur longueur, ce qui induit un changement non négligeable. La tension ne dépend plus tellement du vacillement intense du lecteur virtuel entre les états d'inquiétude et d'espoir (ce vacillement nécessitant, sur le plan de l'action d'ensemble et de détail, de bifurcations nombreuses, comme chez un Hugo ou chez un Pixérécourt), mais elle est créée par la longue attente de la réalisation positive ou négative du changement constitutif de la bifurcation (qui est, de plus, souvent annoncé par le texte) – ainsi du départ d'Élisabeth. Le lecteur virtuel est alors plongé dans un état de suspension. Cela dit, nous préférons ne pas utiliser la notion de *suspense*, car cette longue attente non parsemée de péripéties au sens ordinaire du terme, que l'on retrouvera aussi dans les drames de Maeterlinck, n'est pas nécessairement anxieuse : si le *suspense*, selon la définition de Jean Douchet, implique « la dilatation d'un présent pris entre deux possibilités contraires d'un futur imminent »⁹⁵² (il suffit de penser à l'épée de Damoclès), dans le cas présent, la dilatation du présent, semble-t-il, est trop importante pour engendrer de l'anxiété.

De plus, le lecteur virtuel doit à la fois désirer et craindre le départ de la protagoniste⁹⁵³. Craindre, puisque ce dernier entraînera l'effondrement de l'un des deux mondes ; désirer, puisque l'attraction du transcendant, l'appel à la libération auquel Élisabeth obéit tout en dénonçant l'ordre bourgeois, est fascinant et irrésistible, car explicitement lié à la mort :

ÉLISABETH, *tranquillement* :

Eh bien, rêver, c'est [...] oublier ces soi-disant devoirs qui révoltent la conscience et ne sont autres que l'amour des intérêts bas et immédiats [...] C'est renforcer l'invincible espoir dans la mort, déjà prochaine, monsieur ! C'est se ressaisir dans l'Impérissable ! C'est se sentir solitaire, mais éternelle ! C'est aimer l'idéale Beauté [...] ! Au fond, rêver, c'est mourir ; mais c'est mourir, au moins, en silence et avec un peu de ciel dans les yeux⁹⁵⁴ !...

La mort devient ainsi paradoxe. Pour la protagoniste, relèvent de la mort à la fois l'existence dans le monde de Félix ainsi que le départ dans une retraite lointaine située l'on ne sait où, « en Islande, en Sicile ou en Norvège, peu importe »⁹⁵⁵. C'est comme s'il y avait deux morts pour Élisabeth, l'une à laquelle elle veut échapper, et l'autre qu'elle désire rejoindre ; l'une sous le fardeau du

⁹⁵¹ On reviendra sur les deux autres par la suite.

⁹⁵² Douchet J., *Hitchcock*, Paris : Cahiers du Cinéma, 1999, p. 6.

⁹⁵³ ...comme le lecteur virtuel des mélodrames de notre corpus craint et désire le dévoilement du secret. Cela nous amène à penser que, de fait, chez les auteurs symbolistes, la modalité du secret (qui subsiste par ailleurs dans le drame naturaliste, et notamment chez Zola) est remplacée par celle du mystère, le mystère faisant référence à quelque chose d'insondable, inexplicable ou ineffable, comme le départ d'Élisabeth du point de vue de Félix.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 398.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 401.

masque étouffant et l'autre dans l'absolu, dans « l'Impérissable », dans l'idéal que l'on ne peut atteindre qu'à travers le rêve.

Observons au passage que le cercle transcendantal du dispositif symboliste implique un enjeu identitaire particulier. Lorsqu'on atteint l'Absolu, le moi disparaît ; c'est pour cela que rejoindre le transcendant, c'est mourir et que « rêver, c'est mourir *un peu* », car le rêve et l'illusion le côtoient de près. Nous y reviendrons amplement dans le chapitre suivant : *Axël* reprend les mêmes motifs, mais dans une perspective différente ; si Élisabeth échange la réalité contre le rêve, les protagonistes d'*Axël* arrivent à comprendre que les deux relèvent de l'illusion qui les éloigne du cercle transcendantal.

Cela étant dit, le départ d'Élisabeth fait figure de suicide symbolique : par son geste, elle tranche les liens qui l'unissaient au cercle social et familial, voire à l'institution symbolique représentée par Félix, et met ainsi à mort sa fausse identité, son masque ; ce qui, par ailleurs, transforme le monde de Félix de la même manière qu'un suicide effectif : ce monde s'en trouve déformé, voire démantelé. D'ailleurs, il est curieux de constater qu'Élisabeth prépare soigneusement son acte : elle ne part qu'après avoir remis en ordre ses affaires et avoir payé « sa dette sociale »⁹⁵⁶, pour ne rien devoir au monde qu'elle quitte, pour ne pas y rester attachée – ce comportement est souvent repérable chez les suicidaires « réels »⁹⁵⁷.

Du côté du lecteur virtuel, ce départ, suivi du monologue de Félix que l'on a examiné plus haut, s'avère donc être un instant quasi cathartique : la tension qui s'était accumulée tout au long de la scène semble être évacuée par le geste d'Élisabeth. Dans cette optique, le monologue de Félix pourrait donner lieu à une purgation d'émotions, en suscitant, par la crainte qu'éprouve le personnage, la pitié envers son monde battu en brèche. Or l'autre monde, celui d'Élisabeth, *abandonne* simplement l'univers fictionnel en faveur d'un non-lieu : cet abandon empêche, ne serait-ce qu'en partie, la résolution de l'état de suspension. Ainsi, une fois Félix évanoui, on pourrait croire que l'on est arrivé à la fin de la fable. Toutefois, si le conflit entre deux mondes est résolu de manière assez brutale, la satisfaction du lecteur virtuel, peut-on imaginer, n'est pas complète, car il est toujours curieux de savoir si Élisabeth réussira à atteindre son objectif. Et en effet, l'état de suspension est aussitôt rétabli par la scène muette qui fait surgir une nouvelle bifurcation⁹⁵⁸ :

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 393.

⁹⁵⁷ Voir, par exemple, Mishara B.L., Tousignant M., *Comprendre le suicide*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 124.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, pp. 404–405.

*La pendule au-dessus de la porte sonne une heure du matin [...] puis, entre d'assez longs silences, deux heures, puis deux heures et demie [...] Le petit jour vient à travers les vitres [...] La porte du fond se rouvre violemment ; entre Mme Élisabeth tremblante, affreusement pâle*⁹⁵⁹ ...

Les coups de la pendule, dénotant le cours accéléré du temps, annoncent l'arrivée imminente d'un événement quelconque : de fait, avant que la porte ne s'ouvre, le lecteur virtuel ne sait pas s'il doit s'attendre à ce que Félix reprenne conscience ou à ce qu'Élisabeth revienne ; la probabilité de ce dernier événement étant toutefois moindre, il doit être étonné par le retour d'Élisabeth « tremblante et affreusement pâle », ce qui augmente sa curiosité et réinstalle l'inquiétude. Lorsqu'Élisabeth rompt enfin le silence (mais que Félix reste toujours évanoui), cette inquiétude est substituée, au fur et à mesure, par la déception. Élisabeth revient puisqu'elle n'a pas su atteindre l'état supérieur qu'elle recherchait : elle pensait s'être débarrassée de son masque, mais en réalité, le masque l'a anéantie et a dénaturé son regard bien avant qu'elle ne s'en soit rendu compte.

ÉLISABETH, *comme glacée, à elle-même* :

Trop tard : je n'ai plus d'âme ! [...] Je sentais que je n'avais plus les yeux voulus pour les [les cieux] regarder d'une façon haute et utile ! Et salutaire ! – Chose horrible ! [...] Je ne me rappelais plus comment il fallait regarder les choses pour vivre dans l'Esprit du monde et cesser à jamais d'entendre le rire du genre humain ! C'en était fait !... [...] Je me suis vantée en voulant vivre. Je ne peux plus. Je suis devenue semblable à celles dont les yeux n'ont jamais perçu les Clartés lointaines !... [...] je suis incapable d'être autre que... ce que je suis devenue. Le monde est vide pour moi désormais⁹⁶⁰ ...

Anticatharsis

Le suicide symbolique, celui du masque, s'avère donc raté ; pire encore, une mort symbolique vient le contrebalancer et supplanter. Le masque d'Élisabeth s'est trop profondément enraciné en elle : il a fait disparaître son âme, lien entre le cercle intime et le cercle transcendantal, et transformé son regard de manière à ce qu'elle ne puisse plus considérer « toutes choses plus haut que leur réalité »⁹⁶¹. Un héros romantique, piégé dans une telle situation, aurait pensé aussitôt à se tuer, mais Élisabeth ne l'envisage même pas – probablement parce qu'elle est « incapable d'être autre » que ce qu'elle est devenue, et les gestes violents ne s'inscrivent pas dans la logique de l'existence bourgeoise. Dans cette optique, si Chatterton est incapable de faire coïncider le masque pragmatique avec son être de poète, mais s'il peut toujours se donner la mort, Élisabeth se trouve

⁹⁵⁹ Dans le spectacle de Marc Paquien, cette scène s'étale sur cinq minutes. De ce point de vue, la mise en scène, par les moyens temporels qu'elle possède, permet de renforcer davantage la suspension qui n'est pas pour autant absente de la lecture.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 405–406.

⁹⁶¹ En d'autres termes, la vision symboliste se mue définitivement en regard positiviste.

dans une situation désespérante. Ayant compris qu'elle *n'était que son masque*, elle n'a désormais d'autre possibilité que de rester dans le « monde vide » de Félix pour obéir à ses lois : « Il paraît que demeurer sous ce toit, c'est le devoir, l'honnêteté, la dignité de la vie !⁹⁶² » Le monde possible d'Élisabeth, qu'elle croyait être animé par le souffle du transcendant, cède la place au monde de son mari. D'ailleurs, a-t-il existé, ce premier monde ? Élisabeth ne l'envisage, de fait, que comme une possibilité qu'elle aimerait réaliser : et il se peut que le suicide symbolique véritable ait eu lieu bien avant le début de l'action, à l'instant où Élisabeth a choisi de se cacher derrière un masque qui, au bout du compte, l'a supplantée.

Le dispositif de *La Révolte* se rabat ainsi sur une structure, car il se trouve coupé du Réel : comme Élisabeth découvre qu'elle a perdu la capacité de vivre selon les lois de l'Imaginaire, le Réel (ou l'Absolu) reste à jamais inatteignable. La protagoniste est donc condamnée à rester dans le Symbolique étanche pour traîner une existence qui se résume à la platitude du masque. Félix, revenant à lui et revoyant sa femme, ne peut pas par ailleurs s'empêcher d'émettre des commentaires ironiques à ce sujet ; ce qui rétablit, par la négation, la primauté du pragmatique sur le rêve :

... Eh bien, comment se portent la Sicile, la Hongrie et la Norvège ! Ah ! vraiment ? tu as cru qu'on pouvait désertir ses devoirs et s'en aller au pays des chimères !... Tu as pensé que les rêves de l'imagination étaient applicables ! Insensé que j'étais de me bouleverser le sang [...] Cette colère [...] nous a prouvé, à tous deux, que tant qu'il y aura de la « poésie » sur la terre, les honnêtes gens n'auront pas la vie sauve.

Ainsi, au dénouement, de manière tout à fait particulière, l'univers fictionnel de *La Révolte* revient à un état de choses *identique* à celui qui était postulé au début. Élisabeth reprend son travail « dans la même attitude qu'au lever du rideau »⁹⁶³ et Félix retrouve ses convictions inébranlables que même la crise quasiment existentielle qu'il vient de vivre n'a pas su faire évoluer. Pourtant, l'univers de *La Révolte* n'est pas reconstitué à l'instar d'un monde mélodramatique, ni déformé. Le fait qu'il s'agit d'un univers qui comporte deux mondes, et non pas d'un monde fictionnel tout court, l'en empêche.

Cela dit, si l'on pouvait concevoir un lecteur qui ne s'identifierait, tout au long de la lecture, qu'à Félix, il s'approcherait effectivement d'une catharsis « plaisante » par la pitié-mépris que lui procurerait l'échec d'Élisabeth. De même, si l'on concevait un lecteur qui s'identifierait uniquement à Élisabeth, en rejetant complètement le monde de Félix, il éprouverait une pitié-compassion envers le personnage dont le monde possible s'avère être déformé, voire anéanti par le masque, en s'approchant d'une catharsis « jouissive ». Pourtant, comme nous l'avons évoqué, de tels lecteurs n'existent pas : qu'il s'agisse du lecteur

⁹⁶² *Ibid.*, p. 407.

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 407.

empirique ou du lecteur virtuel, l'identification à l'univers en tant que tel, c'est-à-dire à deux mondes à la fois, s'impose ; néanmoins, pour un lecteur ou spectateur empirique, l'identification consciente et suggérant une distance « courte » entre lui et le personnage, peut se révéler plus importante d'un côté ou de l'autre. C'est probablement pour cela que les spectateurs critiques de l'époque furent déstabilisés : même dans la situation où l'on appréhende, consciemment, le spectacle du regard « positiviste » de Félix dont le monde est de fait reconstitué, la figure d'Élisabeth reste troublante et menaçante ; qui plus est, Élisabeth vaincue garde envers son mari la même attitude ironique que dans l'exposition. « Pauvre homme !... », dit-elle, le regardant avec « une miséricorde et une mélancolie profondes » juste avant que la toile ne tombe. À l'inverse, lorsque l'on sympathise bien plus avec Élisabeth qu'avec Félix, il est probable que l'on se met à douter, face au triomphe convaincant du pragmatique, de la supériorité du rêve...

En conséquence, bien que le dénouement offre au lecteur virtuel la possibilité de s'apitoyer sur la protagoniste, en éprouvant à la fois de la compassion et du mépris envers elle, il n'en arrive pas à la catharsis. La tension résultant de l'attraction du cercle transcendantal n'est pas résolue ni évacuée, mais simplement assourdie par le retour du Symbolique. Pour évacuer la tension, semble-t-il, une ouverture sur le Réel est indispensable, telle qu'elle peut s'opérer, par exemple, à travers la mort (volontaire), le dévoilement du secret, l'incarnation du rêve, etc., c'est-à-dire que la pure présence des éléments constitutifs de la catharsis n'est pas suffisante pour que cette dernière ait lieu ; la tension propre à la lecture, de fait, devrait déstabiliser, d'un seul coup ou bien encore progressivement, le réseau constitutif du monde fictionnel pour que le Réel puisse s'infiltrer là-dedans et la remplacer. Or le dénouement de *La Révolte* n'ouvre pas sur le Réel, mais à l'inverse, dresse un écran imperméable devant ce dernier. Le monde d'Élisabeth anéanti, la protagoniste intègre celui de son mari, qui est parfaitement disjoint de l'Absolu (« Sein brisé, referme-toi !⁹⁶⁴ »). C'est dans cette optique que nous allons jusqu'à postuler que *La Révolte* se clôt sur une anticatharsis⁹⁶⁵ : une tension irrésolue emplit l'espace intime du lecteur ou du spectateur une fois que celui-ci a refermé le livre ou quitté la salle du spectacle. Dans le cas présent, on quitte un univers fictionnel qui n'a pas pu être ranimé parce qu'il aurait été mort d'entrée de jeu : l'aspiration au transcendant

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 407. Sur un autre plan, si l'on prend en compte la distance ironique que suggèrent les dernières répliques du personnage, il est tout à fait possible que son monde subsiste en partie et que l'histoire de *La Révolte* se réitère à l'infini, ce qui rapprocherait la pièce en question d'œuvres dramatiques plus proches de nous, celles du XXe siècle (que l'on pense à Beckett ou encore à Lagarce...).

⁹⁶⁵ De fait, il semble que la notion d'anticatharsis n'a pas été clairement définie ni théorisée : on s'en sert occasionnellement, soit pour désigner l'absence d'évacuation de tension au dénouement, soit pour parler de théâtre qui ne met pas en œuvre les procédés aristotéliens à leur état pur (ainsi, on peut à la rigueur considérer la catharsis « larmoyante » comme une sorte d'anticatharsis, et postuler que la tragédie racinienne ne comporte pas de catharsis à proprement parler).

(et le transcendant lui-même) n'était peut-être qu'un rêve, que le fruit de l'imagination... Pourtant, du point de vue empirique, le fait que la tension reste dans l'espace intime du lecteur ne signifie-t-il pas que le lecteur devrait lui-même y mettre un terme ? Si la catharsis, et surtout la catharsis « larmoyante » se révèle, somme toute, une délivrance plutôt « passive » des tensions, qui advient lorsque le lecteur est immergé dans la fiction, comme c'est le cas du drame « classique » qui favorise une immersion assez profonde du lecteur à l'inverse, par exemple, des drames zoliens qui peuvent se lire parfois, on l'a vu, en tant qu'« exercices de compassion », l'anticatharsis n'inciterait-elle pas le lecteur à agir, de manière consciente ou inconsciente, afin de se délivrer de la tension par ses propres efforts ?...

La Révolte, œuvre subversive et troublante, met en scène un conflit romantique en apparence qui oppose le pragmatisme bourgeois au rêve, la vision au regard, et qui est centré sur le suicide symbolique d'Élisabeth. La protagoniste quitte le monde des convenances sociales au profit d'un non-lieu où elle pourrait enfin s'approcher du cercle transcendantal ; et l'on voit clairement que le suicide, qu'il soit symbolique ou effectif, exerce un effet puissant sur les autres personnages, car cet événement les rapproche toujours du Réel (ainsi, on pourrait aller jusqu'à dire que Félix l'affronte directement), et qu'il élimine, ne serait-ce que pour un court instant, la tension propre à la lecture. Or le suicide d'Élisabeth s'avère raté et la protagoniste découvre que son rêve ne pourra jamais s'incarner, ce qui amène le lecteur virtuel, qui s'identifie à l'univers fictionnel dans son ensemble, à une anticatharsis : faute d'une véritable manifestation du Réel, la tension n'est pas résolue.

Dans *Axël*, drame épique dans tous les sens du terme, les liens entre la mort volontaire et le mouvement cathartique endossent également un caractère particulier. Bien qu'il n'y ait pas d'anticatharsis à proprement parler, les quatre dénouements qu'il est possible de repérer dans l'œuvre mettent en jeu des éléments anticathartiques : d'une part, grâce au caractère des protagonistes, de l'autre, grâce à la position du lecteur virtuel, qui se trouve, une fois de plus, au sein d'un univers fictionnel composé de nombreux mondes possibles.

2.2. *Axël*⁹⁶⁶ : « ...à chacun son infini !⁹⁶⁷ »

AXËL, *froid, souriant, et scandant nettement ses paroles* : Vivre ? Non. – Notre existence est remplie, et sa coupe déborde ! – Quel sablier comptera les heures de cette nuit ! L'avenir ? ... Sara, crois en cette parole : nous venons de l'épuiser⁹⁶⁸ ...

Le 28 février 1884, à la salle des conférences du boulevard des Capucines, Villiers donne une lecture des extraits d'*Axël* qu'il accompagne de ses commentaires. Entre autres, il se prononce contre la représentation du drame :

... le drame d'*Axël* n'est nullement écrit pour la scène [...] la seule idée de sa représentation semble à l'auteur à peu près inadmissible. Il ne saurait offrir, en réalité, qu'un intérêt de lecture – à ceux-là seuls encore qui [...] ne considèrent pas uniquement comme une longueur le monologue célèbre de Hamlet⁹⁶⁹ ...

Il faut noter que malgré son opposition déclarée à la création d'*Axël* sur scène, l'auteur avait envisagé, dans un premier temps, la possibilité de représenter l'œuvre : en témoigne le fait qu'il avait commandé la musique pour sa pièce à Alexandre Georges ; de même, l'un de ses amis confirme que l'intention véritable de Villiers était de faire jouer *Axël* avec des coupures nécessaires⁹⁷⁰. Toutefois, le texte n'a jamais été mis en scène du vivant de l'auteur : ce n'est qu'en 1894 que Paul Larochelle l'a monté, avec de nombreuses coupures, au théâtre de la Gaîté. Mireille Losco-Lena note que les critiques de l'époque ont trouvé le spectacle plutôt réussi ; en revanche, ils évoquèrent souvent l'ennui qui gagnait les spectateurs à cause de la longueur et de la complexité des tirades : dans leurs comptes-rendus, la métaphore du brouillard est ainsi récurrente⁹⁷¹.

Par la suite, *Axël* n'est rejoué qu'à deux reprises (selon les informations que nous avons pu trouver) : en 1962, la pièce a été mise en scène par Antoine Bourseiller au Studio des Champs-Élysées ; en 2006, Christian Lapointe l'a montée au Théâtre Périscope à Québec. Pour cette dernière création, le metteur en scène a également dû procéder à des coupures considérables, ne gardant qu'un tiers de volume total ; dans une interview, il avoue d'ailleurs qu'il est difficile de mettre en scène *Axël* de manière « classique » : « ... tu ne peux être que le passeur du texte, sinon, ça devient mélodramatique et réducteur [...] dès qu'on commence à comprendre la situation, elle s'écroule si on la joue ; elle ne

⁹⁶⁶ Villiers de l'Isle-Adam, A. (de), *Axël* in *Œuvres complètes. II.*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986. Pour les citations, nous indiquerons le numéro de la partie (ou du chapitre, ou du monde...), de la sous-partie et de la scène suivis de la pagination : par exemple, I, 2, 6, p. 552.

⁹⁶⁷ IV, 1, 4, p. 663.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 677.

⁹⁶⁹ « La conférence de la salle des Capucines » in *Œuvres complètes. II, op.cit.*, pp. 1531–32.

⁹⁷⁰ Voir sur ce point notice de P.-G. Castex (*op.cit.*, pp. 1537–38).

⁹⁷¹ « L'événement d'*Axël* à la Gaîté, Paris, 1894 » in *Littératures, op.cit.*, pp. 105–118.

marche plus »⁹⁷². La mise en scène d'*Axël* nécessite donc des coupures importantes et en même temps, la réception de l'œuvre dans sa *totalité* semble ne marcher, de manière efficace, que par la lecture du texte : les didascalies abondantes ainsi que les monologues philosophiques longs et complexes, mais aussi les descriptions et les récits, s'étalant parfois sur de nombreuses pages, créent un monde imaginaire qu'il serait effectivement extrêmement compliqué de représenter autrement qu'en esquissant et suggérant la globalité de l'œuvre.

La dramaturgie d'*Axël* fait aussi preuve d'une complexité exceptionnelle. La pièce est divisée en quatre parties, ou, plus précisément, en quatre mondes : monde religieux, monde tragique, monde occulte et monde passionnel qui se déploient dans trois espaces-temps différents. Chaque partie constitue une pièce à part entière, respectant la structure classique du nœud-péripéties-culmination-dénouement ; en même temps, les parties sont reliées entre elles par deux thématiques majeures, celle de la renonciation et celle de la quête de l'Idéal (de l'infini), ainsi que par les personnages d'*Axël* et de Sara. Au sein de cette structure plus ou moins habituelle, de nombreux récits sont pourtant enchâssés ; leur fonction principale n'est pas de suppléer à l'action, mais surtout d'enrichir la dimension de l'Imaginaire : ainsi peut-on repérer des récits qui ne sont reliés à la trame que par les motifs et les métaphores qu'ils mettent en jeu (par exemple le récit d'Ukko, centré autour du motif de la rencontre du double féminin, d'ailleurs récurrent dans l'œuvre de Villiers). En même temps, les didascalies peuvent se lire également comme des « microrécits » : nous irions jusqu'à dire que dans *Axël*, les didascalies, où se fait clairement entendre la voix d'un narrateur qui n'hésite pas à émettre son propre jugement sur les événements qu'il observe, peuvent faire scène indépendamment des discours des personnages.

L'univers d'*Axël* se conçoit donc sur un mode à la fois théâtral et romanesque, mais aussi poétique : d'une part, grâce à l'abondance des métaphores et de l'autre, grâce au style de Villiers qui, même s'il varie d'un personnage à l'autre, est nettement reconnaissable par sa complexité, par ses sonorités, par sa richesse au niveau du vocabulaire et par son lyrisme. Ainsi, *Axël* s'enracine véritablement dans l'imagination du lecteur, et c'est à travers l'imagination que l'œuvre agit. Y concourent, de plus, les détails abondants dont l'espace scénique et le hors-scène sont ornés : il suffit de penser aux didascalies initiales de chaque partie, à la description minutieuse de la cérémonie de prise de voile, au récit de Herr Zacharias, etc. Qui plus est, l'Imaginaire du texte se trouve en mouvement perpétuel même lorsque l'espace scénique, objectivement, semble être peu mouvementé. Pour n'en donner qu'un exemple, penchons-nous sur la didascalie qui décrit Sara lors de la cérémonie de prise de voile :

⁹⁷² Despatie S., « *Axël* de Villiers : l'inaccessible étoile » (en ligne) in *Voir*, le 9 février 2006. Disponible sur : <https://voir.ca/scene/2006/02/09/axel-de-villiers-linaccessible-etoile/>, consulté le 17 janvier 2016.

Sara se découvre le visage [...] Les opales du collier mystique scintillent parmi les fumées de l'encens ; une pluie de feuilles de lis parseme le tapis autour d'elle.

Elle s'est dressée, au milieu des encensoirs et des cierges, devant l'Archidiaque ; elle se tient maintenant debout, immobile, les bras croisés, les paupières baissées. Sur ses épaules brillent les pleurs d'or du drap funèbre, dont les grands plis tombent derrière elle et se prolongent sur les dalles⁹⁷³.

De fait, ce ne sont pas seulement les tirades complexes et les récits monumentaux qui imposent des contraintes considérables à celui qui aimerait mettre *Axël* en scène, mais aussi les didascalies qui soutiennent pleinement la dimension de l'Imaginaire de cet univers fictionnel : qu'on les sacrifie ou qu'on les suive soigneusement, l'Imaginaire perd de sa richesse initiale, car de plus, elles possèdent une valeur poétique indéniable. Ainsi, il va de soi qu'un « collier mystique » ou encore « les pleurs d'or du drap funèbre » ne sauraient être représentés par des objets – peut-être saurait-on traduire la portée poétique de la didascalie en recourant à l'éclairage et aux procédés sonores... De plus, la fascination que procure l'image de Sara réside dans le mouvement et dans la focalisation du regard « intime » du lecteur sur les détails infimes. Le spectateur recevrait l'image dans son intégralité, de manière globale. Or pour le lecteur, l'image se construit progressivement, dans un temps continu et étendu ; un double mouvement se met alors en œuvre, celui du regard intime et celui qui est inscrit dans l'image elle-même. Le regard intime voyage de détail en détail, d'événement en événement : les opales scintillent, les fumées de l'encens montent, les feuilles de lis parsement le tapis ; Sara se dresse, droite et haute comme un cierge, le drap funèbre tombe en pleurs sur les dalles... Bien que le personnage soit quasi immobile, l'espace qui l'entoure se trouve agité : la pulsation qui se traduit par le scintillement rejoint le mouvement vertical et horizontal. L'image qui se conçoit dans l'espace intime du lecteur virtuel s'avère donc à la fois réaliste et poétique ; et sur le fond d'un corps inerte, des changements foisonnent.

En laissant de côté les didascalies pour examiner la parole des personnages, on s'aperçoit que cette dernière, qu'elle serve à relater des événements ou bien à véhiculer des concepts abstraits comme ceux de l'éternité, de la délivrance ou de l'intemporel, fonctionne aussi majoritairement par la création des images dynamiques et détaillées : on aura maintes occasions de s'en persuader ; pour l'instant, limitons-nous à noter que l'univers fictionnel d'*Axël*, univers vaste, riche et complexe, ne peut éclore complètement que dans et par l'imaginaire (si l'on accepte de prendre ici ce terme dans son sens commun) – celui du lecteur ou du spectateur.

Renonciateurs

Chaque monde constitutif d'*Axël* est censé amener le lecteur virtuel du drame à la catharsis, si l'on considère cette dernière non seulement en termes classiques

⁹⁷³ I, 2, 6, p. 553.

(bien que la crainte et la pitié soient ici mises en œuvre par des biais insoupçonnés), mais également comme une simple évacuation des tensions générées par le ou les conflits dramatiques. Les conflits que les trois premiers mondes d'*Axël* définissent sont synthétisés et définitivement résolus – par le double suicide des protagonistes – dans le quatrième et dernier monde. L'ensemble des conflits se noue autour de l'opposition entre le monde du protagoniste et le monde extérieur qui tente toujours de le subjuguer. Pourtant, à l'inverse de *La Révolte*, où l'opposition se dessine clairement entre un monde poétique et un monde pragmatique, dans *Axël*, on ne retrouve cette même opposition que dans « Le monde tragique ». « Le monde religieux » et « Le monde occulte » relèvent d'un cas de figure plus curieux : deux mondes « idéalistes » s'y opposent.

Ainsi, dans « Le monde religieux », l'Archidiacre se rend parfaitement compte que la foi n'est qu'une illusion, mais qu'il s'agit, en revanche, d'une illusion supérieure aux autres⁹⁷⁴ ; dans « Le monde occulte », maître Janus, tuteur d'*Axël*, proclame afin de persuader celui-ci à poursuivre son chemin spirituel : « Puisque tu ne sortiras pas de l'illusion que tu te feras de l'univers, choisis la plus divine »⁹⁷⁵. De fait, qu'il s'agisse de l'Archidiacre ou du maître Janus, les deux cherchent à persuader les protagonistes de rejoindre leur monde ; or Sara et *Axël* y renoncent, car ils aspirent à retrouver l'infini qui dépasserait l'illusoire : par conséquent, c'est le cercle transcendantal à *l'état pur* qui les attire. Lorsqu'ils se retrouvent dans le souterrain du château d'*Axël* et comprennent que l'on ne peut atteindre l'infini que dans la mort, ils s'empoisonnent. Dans « Le monde passionnel », d'ailleurs, comme les mondes possibles d'*Axël* et de Sara se ressemblent, le conflit dramatique s'éteint dès que les protagonistes découvrent leur ressemblance foncière ; alors les écrans qui les séparent disparaissent et leurs âmes fusionnent – on y reviendra.

De même, on retrouve, au sein de chaque monde, un mystère qui appelle au dévoilement et qui conditionne la tension dramatique. Il n'est pas d'ailleurs rare que les conflits se déploient et les mystères se révèlent dans le hors-scène « abstrait » : l'espace scénique, dans ce sens, ne leur sert que d'ornement. Ce qui définit pourtant l'essence de l'univers d'*Axël*, c'est que les protagonistes et même certains antagonistes sont conscients de la nature illusoire des mondes possibles qui le constituent. Or pour considérer l'univers de cette manière et, de plus, pour pouvoir renoncer aux illusions les plus séduisantes afin de continuer à frayer son chemin vers l'infini, il faut devenir le spectateur de cet univers : il faut, métaphoriquement parlant, s'élever au-dessus d'autres personnages et se placer aux confins du dispositif. Dans ce sens, Sara et *Axël*, personnages concentrés sur la quête de l'Infini, personnages froids et impassibles à tel point qu'ils en deviennent parfois terrifiants, nous semblent incarner une sorte de surhomme « protonietzschéen » arrivé au sommet de sa montagne – ce qui de-

⁹⁷⁴ « Illusion pour illusion, nous gardons celle de Dieu, qui donne, seule, à ses éternels éblouis, la joie, la lumière, la force et la paix » (I, 1, 6, p. 551).

⁹⁷⁵ III, 1, 1, p. 641.

vrait, hypothétiquement, augmenter la distance entre le lecteur virtuel et le personnage...

Sara la taciturne

Dans « Le monde religieux », Sara, dès sa première apparition, ressemble bien plus à une statue de marbre qu'à un être vivant : « [u]ne forme humaine, long voilée et les pieds nus sur des sandales, se tient debout sous la lampe ». Lorsque l'Abbesse lui découvre la tête, « [u]n visage d'une beauté mystérieuse » apparaît, « les paupières baissées »⁹⁷⁶ : dans la première partie du drame, Sara se définit ainsi par l'absence de regard, de geste et de parole – par l'absence de tout ce qui constitue l'essence d'un personnage de théâtre « classique »⁹⁷⁷. Ses mouvements rares, lents et impassibles qu'elle n'effectue, jusqu'au dénouement, que sur ordre, sont aussitôt suivis du retour à l'immobilité ; son visage n'exprime pas d'émotions ; elle ne réagit pas aux menaces les plus violentes, physiques ou verbales, qui lui sont adressées⁹⁷⁸ ; enfin, elle garde toujours le silence qu'elle ne rompt qu'une seule fois, à la fin de la cérémonie de la prise de voile, pour renoncer « à la Vie et à la Lumière ». On est ainsi en présence d'un corps neutre, d'une surface blanche que les autres tentent de recouvrir de leur parole : dans « Le monde religieux », c'est à travers le discours d'autrui que Sara se constitue en personnage. Celui-ci est alors dépeint comme taciturne, dangereux et séducteur, recelant des abîmes infernaux et doté « du don terrible, l'Intelligence »⁹⁷⁹. Par la prise de voile, l'Abbesse et l'Archidiacre comptent sauver Sara d'elle-même en lui imposant d'accepter Dieu et la foi ; or derrière ce projet digne en apparence se recèle une crainte profonde inspirée par l'attitude de Sara⁹⁸⁰ : un personnage silencieux est effrayant, car on ne peut pas deviner ce qu'il médite.

Ainsi, s'il y a un mystère dans « Le monde religieux », c'est Sara elle-même : elle est le noyau qui attire les autres personnages ; elle est, métaphoriquement parlant, le soleil noir autour duquel tournent les autres planètes. Un tel mystère doit être dévoilé ou du moins rendu inoffensif : faute de pouvoir pénétrer par effraction l'écran de silence protégeant le cercle intime de Sara,

⁹⁷⁶ I, 1, p. 533. La « beauté mystérieuse » revient perpétuellement dans le texte pour caractériser Sara.

⁹⁷⁷ Dans le mélodrame, on rencontre souvent des personnages aveugles, sourds et/ou muets ; en plus de faire appel à la sensibilité du lecteur/spectateur, ils sont au service du secret mélodramatique, en rendant possibles les scènes de reconnaissance touchantes. Pourtant, alors que ces personnages ne sont pas responsables de leur handicap, Sara se tait et reste immobile de manière consciente : on examinera les conséquences désastreuses que cela peut engendrer.

⁹⁷⁸ Ainsi, lorsque sœur Laudation veut la frapper au visage, sa main s'arrête, « comme secrètement immobilisée » (I, 2, 7, p. 556), et Sara ne relève pas les paupières et ne tressaillit même pas.

⁹⁷⁹ I, 1, 4, p. 544.

⁹⁸⁰ Cf. « L'Archidiacre : [...] Le jeûne, la prière sont quelquefois impuissants !... C'est une chose dangereuse, une chose dangereuse ! *Frisonnant*. – Horreur ! » (*ibid.*).

l'Archidiacre tente néanmoins de faire rentrer celle-ci au sein du monde religieux afin de l'y enfermer à jamais. La rhétorique dont il se sert est d'abord censée dissiper les doutes prétendus de Sara : dans son premier discours, qu'il prononce juste avant la culmination de la prise de voile, l'Archidiacre tente de la séduire par le monde de la Foi, mais lorsqu'il échoue, Sara renonçant par un simple « non » à « la Lumière, l'Espérance et la Vie »⁹⁸¹, la parole de l'Archidiacre, ainsi que les images qu'elle crée, devient autoritaire, passant du côté sombre et violent du monde religieux :

En conséquence, Sara, puisque, par miracle, il m'est donné de pouvoir agir, ici, d'une manière efficace et salubre, je me saisis de la Force, au nom de Dieu, contre toi, pour te sauver de ta nature affreuse. Tu retourneras au cachot ! Tu y jeûneras jusqu'à ce que ta misérable chair, qui se révolte, soit matée. [...] C'est ici la porte [...] par laquelle j'ai droit de vous contraindre à entrer dans la Vie ; car, ainsi que le dit avec profondeur saint Ignace de Loyola, « la fin justifie les moyens » ; et il est écrit : « Forcez-les d'entrer !... »⁹⁸²

Pourtant, même la parole la plus impérieuse n'arrive pas à toucher Sara qui reste toujours aussi impénétrable, les yeux baissés⁹⁸³. Ce n'est que lorsque l'Archidiacre veut la contraindre d'entrer dans le cachot souterrain qu'elle passe enfin aux actes.

Il s'avère d'ailleurs que les craintes de l'Abbesse et de l'Archidiacre ne sont pas sans fondements : dès que Sara soulève le voile de son mystère, le monde de l'autre côté du voile se trouve sur le point d'être démantelé⁹⁸⁴ ; d'une certaine manière, la protagoniste – ou bien son cercle intime – fait figure de Réel destructeur. Le « non » de Sara, que nous venons d'évoquer, résonnant au cœur même d'une cérémonie religieuse, réduit, d'un seul coup, au désordre complet le monde jusqu'alors parfaitement ordonné : le vase sacré tombe des mains de l'Archidiacre et se casse, les religieuses désertent les stalles ; l'ambiance est rendue encore plus désastreuse par des chants joyeux venant du lointain (l'action a lieu la nuit de Noël) et que l'Abbesse essaie vainement d'interrompre ; enfin, lorsque les chants se taisent, les nonnes s'enfuient du cloître, abandonnant l'espace rendu impur par le sacrilège.

Dans « Le monde religieux », le mouvement cathartique et la catharsis se déterminent donc respectivement par le silence et par le « non » de Sara. La tension propre à la lecture surgit, comme dans *La Révolte*, de l'attente de l'événement majeur annoncé par le texte, à savoir la prise de voile. Préfigurée par les discours de l'Abbesse et de l'Archidiacre, cette cérémonie apparaît comme un événement parfaitement prévisible et dont rien ne saurait gêner le

⁹⁸¹ I, 2, 6, p. 553.

⁹⁸² I, 2, 8, pp. 558–559.

⁹⁸³ Cf. *ibid.*, p. 559.

⁹⁸⁴ Le parallèle avec Élisabeth et Félix de *La Révolte* est ici évident.

déroulement⁹⁸⁵ ; toutefois, étant donné que l'actant principal en est Sara dont on ignore les pensées et les projets, étant donné aussi que le passé de celle-ci, reconstitué par les discours des religieux, semble particulièrement sombre et que, enfin, les religieux manifestent eux-mêmes une grande appréhension envers la protagoniste (la cérémonie étant ainsi censée les délivrer de leur crainte), le lecteur virtuel ne peut pas être certain de l'avenir du monde en question. Le silence de Sara rend l'issue de la cérémonie imprévisible : derrière le silence, pousse l'inimaginable ; impossible au lecteur de savoir où le mènera la bifurcation sur laquelle il se trouve.

Signalons sur ce point que « Le monde religieux » se fonde, en fait, sur deux bifurcations « majeures » dont les événements constitutifs sont respectivement la prise de voile et la confrontation de Sara avec l'Archidiacre : nous sommes toujours en présence de bifurcations particulièrement dilatées dans le temps, compte tenu surtout de la longueur des discours des personnages. Se crée donc, chez le lecteur virtuel, une curiosité inquiète, propre à l'état de suspension dans lequel il est plongé. La tension, qui atteint son comble pendant la cérémonie, est évacuée lorsque le monde religieux se voit désordonné par la renonciation de la protagoniste : le « non » de Sara à lui seul fait scène en détruisant, pour ainsi dire, l'institution symbolique et en faisant jaillir le Réel. Cette catharsis est par conséquent « jouissive », mais contrairement à d'autres catharsis que nous avons examinées, elle repose sur la simple résolution de l'attente qui n'implique pas la pitié⁹⁸⁶ ; cette résolution fonctionne non seulement à travers le Symbolique, mais également à travers l'Imaginaire : les didascalies créent, de la cérémonie, un spectacle grandiose qui se déroule sur la scène intime du lecteur virtuel. L'effet produit par le désordre qui s'ensuit est d'autant plus puissant que la cérémonie est impressionnante⁹⁸⁷.

Ajoutons que le lecteur virtuel, dans ce cas, reste plus ou moins neutre vis-à-vis de ce qu'il voit se dérouler sur sa scène intime : l'identification aux personnages est troublée, fonctionnant surtout sur le mode de l'augmentation de la distance entre le lecteur et les personnages. Difficile de se rapprocher des religieux qui font perpétuellement preuve de violence injustifiée, d'autant plus qu'ils l'exercent au nom du salut éternel ; difficile de se rapprocher d'un per-

⁹⁸⁵ Cf. « L'Abbesse : [...] la grâce descendra sur vous ; l'oubli vous rendra l'esprit moins inquiet ; vous sentirez bientôt le poids de l'amour divin ; et [...] vous m'embrasserez, les joues baignées de pleurs d'extase et de joie. – Et ce sera le touchant, l'édifiant spectacle... » (I, 1, 1, p. 535)

⁹⁸⁶ La terreur, à ce que l'on peut supposer, est toutefois présente : mais, comme c'est Sara qui l'inspire, et que sa violence s'abat sur les religieux, c'est de ceux-ci que le lecteur devrait avoir pitié. Or les religieux, par leurs intentions et surtout par la position de force qu'ils occupent, ne sont pas à même de susciter la pitié-compassion ; de plus, à l'inverse des traîtres de mélodrame, qui restent toujours dans un rapport d'exclusion par rapport au cercle familial (et c'est pour cela que l'on peut éprouver une sorte de pitié-mépris envers eux), l'Abbesse et l'Archidiacre se trouvent *dans leur monde*, de plus, ils sont intelligents, comme d'ailleurs la plupart des personnages d'*Axël* – difficile donc de les considérer avec mépris ou indulgence...

⁹⁸⁷ Voir I, 1, 5–7.

sonnage muet et immobile qu'est Sara. Quoique son personnage soit construit, discursivement, par d'autres protagonistes qui le transforment littéralement en un personnage du roman gothique (noble, beau, intelligent, mystérieux – tel le comte Dracula), le silence et l'immobilité, ainsi que les dangers innombrables qu'ils recèlent, postulent une certaine distance entre Sara et le lecteur virtuel, distance qui s'avère en même temps garante de la fascination. Il est toutefois possible de vouloir que Sara échappe à la prise de voile, notamment à cause de la violence gratuite qui s'abat ou menace de s'abattre sur elle, ainsi que de prendre un certain plaisir à voir le monde religieux s'écrouler sur scène. Mais toujours est-il que le lecteur virtuel reste distancié des personnages et de leurs mondes : cela aussi grâce aux didascalies abondantes qui le rappellent à sa position du spectateur tout en mettant son regard intime à distance des événements.

Par ailleurs, même si après la scène de la prise de voile, Sara passe enfin de l'immobilité à l'action, la distance entre le lecteur virtuel et le personnage ne s'en trouve pas réduite pour autant. L'espace scénique évidé, Sara reste seule avec l'Archidiacre ; et lorsque, à la fin du discours autoritaire de ce dernier, elle lève enfin son regard, toujours sans prononcer un mot, une violence bien ciblée se déclenche :

Sara lève enfin les yeux sur le prêtre. [...] Muette, et sans que ses traits trahissent une impression quelconque, elle marche vers un pilier. Elle saisit [...] une vieille hache double [...] puis revient, toujours lente et glacée. Arrivée près du trou béant, elle étend simplement le doigt vers la fosse et fait au vieux prêtre un signe vague et impératif : celui de descendre, lui-même, dans le tombeau.

Interdit, l'Archidiacre recule. Sara s'avance vers lui, la hache haute, cette fois, et étincelante ! Le vieillard [...] s'enveloppe d'un grand signe de croix et descend les degrés⁹⁸⁸ ...

À l'issue de cette scène, qui pourrait très bien faire partie d'un film d'horreur mettant en œuvre le motif de la statue animée, Sara « jette la hache, d'un geste fait retomber la pierre et pousse, impassiblement, du bout de sa sandale, chaque verrou »⁹⁸⁹, puis s'enfuit en ouvrant la fenêtre du cloître. À la fin du « Monde religieux », la protagoniste retrouve la vision et le mouvement ; dans « Le monde passionnel », elle retrouve la parole, dévoilant, enfin, de plein gré, son espace intime devant Axël, mais aussi devant le lecteur virtuel ; or son intimité s'avère être aussi infernale et cruelle que l'apparence laisse le présager :

... Toutes les faveurs des autres femmes ne valent pas mes cruautés ! Je suis la plus sombre des vierges. Je crois me souvenir d'avoir fait tomber des anges. Hélas ! des fleurs et des enfants sont morts de mon ombre. [...]

⁹⁸⁸ I, 2, 8, pp. 559–560.

⁹⁸⁹ I, 2, 9, p. 560.

Je puis t'endormir en des caresses qui font mourir : je sais le secret des plaisirs infinis et des cris délicieux, des voluptés où toute espérance défaille. Oh ! t'ensevelir en ma blancheur, où tu laisserais ton âme comme une fleur perdue sous la neige ! Te voiler de mes cheveux où tu respirerais l'esprit des roses mortes !...⁹⁹⁰

Il faut relever, d'une part, la récurrence des images de la mort et même de la *mise à mort*, ainsi que des images de l'ombre, de l'autre, la négation manifeste de l'innocence. Sara se présente donc en personnage qui, derrière son impassibilité, cache une violence ténébreuse sans bornes, toujours prête à se déverser sur l'autrui. Cette violence est pourtant fascinante. Examinons-la brièvement dans la perspective de la Persona et de l'Ombre jungiennes dont il était déjà question dans la partie précédente : rappelons que la Persona est, en simplifiant, le masque que l'on porte afin d'être acceptés par la famille et la société, et que l'Ombre rime avec le côté sombre, violent, bestial de l'être humain.

En considérant l'identification en tant que manifestation d'empathie, c'est-à-dire de capacité à se « mettre dans la peau » d'un personnage, s'identifier aux Bons du mélodrame classique qui représentent la Persona sous sa forme plus ou moins pure devrait être une tâche aisée⁹⁹¹ ; pour s'identifier à un Chatterton ou à un Hernani, il faudrait déjà reconnaître, au niveau du Moi, l'existence des pulsions « antisociales » qui contrecarrent la Persona. Chez Zola, nous l'avons vu, l'espace intime des personnages ne consiste quasiment que de l'Ombre : pour s'identifier à ses protagonistes, pour se mettre à leur place, il faudrait arriver à reconnaître cette dernière. Au niveau de l'identification, les Ombres zoliennes peuvent alors suggérer une mise à distance assez importante, quitte à « repousser » un spectateur empirique hors du dispositif fictionnel. Éprouver de l'empathie, dans ce contexte, s'avère être un « exercice de la compassion », si l'on reprend la formule de Zola.

Dans *Axël*, la situation ressemble, sur un certain plan, à celle que nous venons de décrire. Pour s'identifier et donc pour se rapprocher, ne serait-ce qu'en partie, à Sara ou à Axël, il faudrait arriver à reconnaître son Ombre, mais *en rejetant* en même temps la Persona (notons que Sara ne porte pas de masque « social »). Cela nous fait penser au surhomme qui, chez Nietzsche ou chez ses précurseurs⁹⁹², se définit en premier lieu par le refus de l'ensemble des normes sociales et par une violence accrue envers la société, ce qui lui permet

⁹⁹⁰ IV, 1, 4, pp. 658–659.

⁹⁹¹ Bien sûr, cela pour un lecteur/spectateur contemporain de la pièce : à un lecteur/spectateur d'aujourd'hui, la distance temporelle et les différences culturelles l'empêcheraient (sauf à supposer l'existence d'une morale universelle, atemporelle et que le mélodrame arrive à représenter...). Néanmoins, si l'on prend un autre exemple, plus contemporain, il doit être facile de s'identifier aux protagonistes des mélodrames hollywoodiens qui représentent des normes et des valeurs bien connues...

⁹⁹² Nous n'avons pas réussi à trouver de confirmation à l'existence d'un lien direct entre Villiers et Nietzsche ; la ressemblance des idées et des motifs qui parcourent leur œuvre est toutefois frappante. Les deux ont connu et admiré Wagner : cela pourrait donc être dû à cette influence commune.

d'atteindre la liberté absolue, sa visée ultime⁹⁹³. L'identification « positive », réduisant la distance entre le lecteur et les protagonistes d'*Axël*, qui se qualifient souvent eux-mêmes de surhumains, se révèle dès lors complexe (sauf à imaginer un lecteur qui aurait lui-même atteint cet état). En revanche, la distance qui se crée entre les Ombres de Villiers et le lecteur rend les personnages fascinants : pour que la pulsion scopique se mette en œuvre, il faut, d'un côté, créer une distance entre le sujet regardant et l'objet regardé ; de l'autre, il faut suggérer à sa vue quelque chose qui relève de l'innommable. Il va de soi que ladite fascination n'est pas « continue » : le caractère des protagonistes comportant de nombreux traits romantiques, il n'est pas rare que Sara et Axël descendent, métaphoriquement parlant, du sommet de leur montagne, et ce surtout dans la dernière partie du drame, le « Monde passionnel ». Néanmoins, le texte ne manque jamais de rappeler au lecteur qu'il ne s'agit pas d'êtres ordinaires : la distance propre à l'identification change ainsi de manière dynamique tout au long de la lecture.

Ajoutons que dans le mélodrame et surtout dans le drame romantique, lorsqu'un personnage devient conscient de son Ombre, cette petite lueur de prise de conscience provoque chez lui un conflit intérieur puissant, impliquant à la fois l'Ombre, le Moi et la Persona, dans lequel le lecteur virtuel est immergé au même titre que le personnage, et qui se conclut, pour la plupart, par le suicide de ce dernier ; or pour Sara et Axël, le conflit en question ne surgit même pas en raison de leur détachement complet du ou des mondes possibles qui les entourent⁹⁹⁴ : leur cercle intime ne se heurte pas aux autres cercles constitutifs de l'univers fictionnel, exception faite du cercle transcendantal. Le lecteur d'*Axël* observe donc cet univers depuis la frontière du transcendant, plongé, pour la plupart, dans un état de suspension et tout en se laissant fasciner par les cercles intimes des protagonistes « surhumains » dans lesquels il lui est difficile de s'immerger.

Subversion du modèle tragique

Le personnage éponyme d'*Axël*, qui apparaît, pour la première fois, dans « Le monde tragique », se révèle beaucoup plus prolixe que Sara ; toutefois, avant

⁹⁹³ On le comprend mieux à la lumière des trois métamorphoses dont il est question dans *Ainsi parlait Zarathoustra* (que l'on nous pardonne cet anachronisme...) : chameau, lion et enfant ; le chameau se charge du fardeau que lui impose la société (« Tu dois »), le lion, qui veut être « le maître de son propre désert », dit « Je veux » ; enfin, pour l'enfant, il n'y a que « l'innocence et l'oubli », nécessaires pour gagner son « propre monde » (Nietzsche F., *Œuvres complètes*, vol. 9, Société du Mercure de France, 1903, pp. 33–36). Sara et Axël, dans ce sens, sont deux lions (de plus, Axël est constamment comparé à un lion ou à un aigle). En anticipant, notons que maître Janus indique à Axël le chemin vers l'enfant, or Axël le refuse... Sur ce plan, on peut aussi observer que Maeterlinck, quant à lui, ne s'intéresse qu'aux enfants.

⁹⁹⁴ Pour souligner l'étrangeté d'*Axël*, on note souvent que, en plein XIX^e siècle, il habite un château médiéval au milieu d'une forêt : il est ainsi détaché de la réalité extérieure à la fois sur le plan spatial et temporel.

qu'il n'entre en scène (II, 2, 6), c'est à travers le discours de ses serviteurs qu'il est présenté au lecteur : ceux-ci le décrivent comme un jeune homme qui « n'aime que le silence » ; un côté animal, voire prédateur, le caractérise également : il s'agit d'un « vigilant veilleur aux yeux de faucon », ou bien encore d'un « jeune lion qui porte sa race dans ses yeux »⁹⁹⁵. Le protagoniste est comparable à Sara à plusieurs égards : « d'une admirable beauté virile », au visage « d'une expression mystérieuse à force d'être pensive »⁹⁹⁶, il est aussi impassible (ce mot revient dans les didascalies à plusieurs reprises) et impitoyable que son double féminin. Qui plus est, si le second monde d'*Axël* est un monde tragique, Axël est la Fatalité même qui sert à l'épurer.

L'action de la seconde partie se déroule dans le château d'Axël, perdu au fond des forêts allemandes. Cette fois-ci, l'action se noue, après une longue exposition, autour d'un secret mélodramatique en apparence⁹⁹⁷. Kaspar d'Auërsperg, commandeur et parent d'Axël, est venu rendre visite au jeune homme, en visant à le ramener de sa retraite à la cour : « Je suis sûr que, bien dirigé, le comte Axël d'Auerspërg pourrait me conquérir, auprès du roi, certaines influences... d'une utilité fort appréciable »⁹⁹⁸. En même temps, il apprend de Herr Zacharias, intendant d'Axël, qu'aux alentours du château est enseveli un immense trésor (bien que son maître lui ait défendu d'en parler). Lors du dîner, Kaspar tente de persuader Axël de revenir dans le monde, en allant jusqu'à s'écrier « Je m'appelle *la vie réelle*, entends-tu ? »⁹⁹⁹, mais aussi il essaie discrètement de lui arracher son secret ; or Axël reste poli et impénétrable, et Kaspar, impuissant, finit par lui demander directement si le trésor existe. Alors, Axël le provoque en duel en l'accusant d'avoir tenu « des propos familiers qui [l']ont offensé »¹⁰⁰⁰ ; sur un certain plan, il s'agit de libérer l'espace qu'il habite de l'usurpateur qui trouble le calme et la solitude du protagoniste ; et même de l'épurer, car cet espace a été profané par la parole de Kaspar, mensongère, vide de sens, traduisant des sentiments infâmes :

⁹⁹⁵ II, 1, 2, p. 568.

⁹⁹⁶ II, 2, 6, p. 591.

⁹⁹⁷ Il faut dire qu'en lisant « Le monde tragique », on pourrait se croire au beau milieu d'un mélodrame : Kaspar est un traître par excellence ; l'action a lieu dans une salle sombre ; qui plus est, à l'extérieur, le vent se lève et l'orage se déclenche pour accompagner les instants où la tension dramatique atteint son apogée...

⁹⁹⁸ II, 1, 5, p. 578. Par son caractère, Kaspar évoque le Félix de *La Révolte* : les idées « fantasmagoriques » et le penchant pour les sciences occultes d'Axël sont pour lui un mal qui « guérirait en huit jours » ; il veut démontrer au jeune comte que « le Grand-Œuvre est de faire son chemin dans le monde » – tout comme « la Science de la vie est de ne jamais rêver ».

⁹⁹⁹ II, 3, 9, p. 598.

¹⁰⁰⁰ II, 3, 12, p. 603.

...sous le voile de ce dont il parle, nul ne traduit [...] que lui-même. [...] je ne ressentais [...] en tes dires dénués de leurs images *réelles*, qu'une odeur de cœur desséché, qu'une impression de cadavérique impudeur d'âme, que le sourd avertissement d'une constante arrière-pensée de perfidie¹⁰⁰¹.

Le regard d'Axël est omniscient : il pénètre le voile des apparences ; maître absolu de son espace¹⁰⁰², le protagoniste ne se soucie d'autres lois que des siennes : lorsque le Commandeur l'accuse d'avoir commis un crime contre l'État en le provoquant en duel et en refusant de délivrer le trésor, Axël répond que dans son château, lui seul a « le droit d'accuser » ; enfin, il est maître absolu de l'espace au même titre que le maître absolu de la parole : sans rentrer dans le détail, notons qu'avant de tuer Kaspar, il défait le monde de celui-ci à l'aide d'une rhétorique impeccable, souvent propre aux protagonistes de Villiers. À cette puissance du regard et du verbe s'ajoute une indifférence frappante à l'égard de la mort :

Je vais te supprimer sans colère, comme on écarte une pierre de son chemin, – sans que ta mort interrompe, en mon esprit, le cours d'une seule de ces pensées – plus hautes que ce qui nous occupe – et qui te sont inconnues. Tu es néant et je te nie, sans craindre un seul remords. Je ne t'en veux pas, je ne te vois pas. Pour moi, tu es inanimé¹⁰⁰³ ...

Axël fait ici figure de la justice qui protège tout « exilé solitaire, à peine coupable de légitime défense, de silence et de liberté »¹⁰⁰⁴ ; le tragique se manifeste alors de manière exceptionnelle : si le héros d'une tragédie succombe à la destinée, dans *Axël*, le héros incarne lui-même la destinée qui fait périr le personnage, car celui-ci veut s'emparer d'un monde qui n'est pas le sien. On peut donc établir une hiérarchie au sein de cet univers fictionnel : en bas se trouvent le monde religieux et le monde de Kaspar, figurant respectivement l'illusion divine et l'illusion mondaine ; au-dessus d'eux se situent les mondes de Sara et d'Axël, personnages qui disposent du droit d'anéantir l'illusion pour s'en défaire (le cercle intime dépassant et englobant, dans ce sens, le cercle social et familial) ; enfin, comme on verra plus loin, au-dessus des mondes des renonciateurs se trouve le cercle transcendantal, celui du sublime, par lequel on peut atteindre la liberté absolue en se privant de *toute* illusion : or afin d'accéder au transcendant, il faut non simplement renoncer à l'illusion « mondaine », mais également à l'illusion de son moi, de son individualité, en acceptant une mort symbolique – comme le propose, on verra, Maître Janus.

¹⁰⁰¹ II, 3, 12, p. 609.

¹⁰⁰² Comme nous pouvons l'apprendre, le château est impénétrable : une forêt épaisse, dont seul Axël connaît les chemins, le protège de toute invasion extérieure. Voir II, 3, 12, pp. 623–625. En quelque sorte, le château d'Axël est le non-lieu rêvé par Élisabeth.

¹⁰⁰³ II, 3, 12, p. 620.

¹⁰⁰⁴ II, 3, 12, p. 624.

La tension dramatique du « Monde tragique » dépend donc, sur le plan général de l'action, de deux éléments : de l'existence du secret (trésor caché) et de l'affrontement d'Axël et Kaspar. Pourtant, le secret ne sera dévoilé que dans l'exposition de la dernière partie : « Le monde tragique » se dénoue par la mort spectaculaire de Kaspar. Sur un certain plan, rien ne change pour le lecteur virtuel par rapport au premier monde constitutif d'*Axël* : la tension provient toujours de l'état de suspension, c'est-à-dire de l'attente extrêmement longue de l'événement décisif qu'est le duel. Comme l'identification aux personnages implique toujours une distance plus ou moins importante (il n'est pas aisé de se mettre à la place d'Axël¹⁰⁰⁵, et Kaspar n'est pas un personnage sympathique¹⁰⁰⁶), l'inquiétude et l'espoir ne surgissent guère. Cela dit, il est possible d'éprouver une sorte de pitié-mépris envers Kaspar menacé par la mort ; pourtant, le mode principal de la lecture reste celui de la curiosité inquiète. À la fin de la seconde partie, le lecteur virtuel peut arriver tout au plus à une catharsis « plaisante », soutenue par l'Imaginaire : le duel est relaté par la didascalie de manière très détaillée ; et c'est peut-être, de fait, l'unique endroit du « Monde tragique » où une inquiétude vive est enfin suggérée au lecteur virtuel, car il passe de l'attente à l'observation de l'événement dont la description ne se résume pas à deux phrases (« Ils se battent. Le protagoniste tue le traître »), mais donne lieu à un véritable spectacle :

*... soudain, entre les combattants, des gouttes de sang sautent dans l'air. Le commandeur Kaspar d'Auërsperg [...] tourne sur lui-même, bat l'air de ses deux bras en laissant échapper son arme, puis chancelle [...] bientôt, face contre terre, après une convulsion, il demeure sans mouvement ; en trois secondes, une large plaque rouge se forme et s'augmente à son côté gauche*¹⁰⁰⁷.

Cette description permet au lecteur virtuel d'appréhender la chute et la mort de Kaspar « au ralenti », sans que le moindre détail lui échappe. On retrouve ici une sorte de réalisme exacerbé qui pourrait être qualifié de « cinématographique ». En revanche, dans la mesure où nous sont données à voir jusqu'aux dernières convulsions de Kaspar, la mort, devenue presque intégralement représentable, ne semble pas pouvoir ouvrir ici sur le Réel : l'image excessivement détaillée qui nous en est donnée nous prive de son mystère. En quelque sorte, la mort de Kaspar est bien plus mélodramatique que n'importe laquelle des morts de mélodrame que nous avons recensées. Le suicide final ne s'inscrit pas pour autant dans la même logique : on verra plus loin que sur le plan de l'Imaginaire, il s'agit d'un événement qui relève du sublime.

¹⁰⁰⁵ ... bien que ce soit plus facile que dans le cas de Sara : dans les discours d'Axël, des traits humains transparaissent – il est possible de s'identifier à lui dans la mesure où il s'attaque au traître et prône certaines valeurs romantiques, dont le droit à la solitude et le renoncement aux convenances mondaines.

¹⁰⁰⁶ Ce sont les personnages secondaires qui suscitent la sympathie dans *Axël* : pourtant, leur fonction est accessoire, ils ne participent pas à l'action de manière directe.

¹⁰⁰⁷ II, 3, 12, p. 629.

Kaspar éliminé, Axël se livre à un discours funèbre qui rajoute à son caractère surhumain : « ... Rien ne t'*appela*, jamais, de l'Au-delà du monde ! [...] Disparais donc ! même d'entre mes deux sourcils »¹⁰⁰⁸. Dans cette optique, même si Axël inspire une certaine terreur, pour le lecteur virtuel, cette dernière devient fascinante au même titre que dans le cas de Sara ; la crainte n'est donc plus au service de la pitié : si en lisant une tragédie, on éprouve la crainte par identification au personnage piégé par les forces supérieures, et la pitié-compassion par ce que l'on reste toujours le spectateur des situations que ce personnage traverse, en lisant *Axël*, on l'a vu, l'identification « positive » ne fonctionne que par rapport aux personnages secondaires ; de même, les forces supérieures se présentent sous forme humaine. Ainsi, on ne peut éprouver que la pitié-mépris envers les antagonistes ; et la jouissance cathartique, si elle est en œuvre, arrive au lecteur virtuel par d'autres biais : principalement par le dévoilement des mystères au sens large de ce terme.

Maître Janus

Les deux premières parties d'*Axël* sont conçues selon le même principe : l'objectif du protagoniste est de se délivrer/de se détacher du monde possible qu'il traverse. Dans les deux cas, il s'agit d'épurer l'espace-temps fictionnel : dans « Le monde religieux », la violence de Sara provoque la désolation complète de l'espace scénique ; dans « Le monde tragique », Axël élimine Kaspar pour que celui-ci ne souille pas la scène (et le hors-scène adjacent) par sa pensée et par sa parole. Contrairement à l'épuration du monde fictionnel par le sacrifice, dont nous avons examiné les exemples dans les parties précédentes, l'épuration opérée dans *Axël* est d'ordre négatif : la partie de l'univers fictionnel exposée dans le cadre scénique n'est pas ramenée à un état supérieur par l'amour chrétien ou passionnel ou bien encore par la vérité, mais restituée à un état neutre et non conflictuel (comme, d'ailleurs, dans *La Révolte*). Quitte à anticiper, notons que dans *Axël*, ainsi que dans *Intérieur* et dans *Alladine et Palomides* de Maeterlinck, au dénouement, l'espace scénique est abandonné par les personnages, le lecteur virtuel restant à contempler le décor sans présence des êtres vivants (excepté l'enfant endormi d'*Intérieur*). Le dispositif fictionnel se réduit alors à son niveau technique : par la suite, on verra que cette réduction, qu'il est possible d'interpréter en termes de l'effraction du transcendant, est de nature anticathartique.

Or même si Axël arrive à épurer l'espace-temps scénique de l'influence étrangère, il n'en va pas de même pour son espace intime : l'idée du trésor commence à le hanter ; et c'est cette idée qui provoque le conflit central de la troisième partie. Si Axël veut « rompre [la] chaîne » de l'enseignement occulte de maître Janus afin de pouvoir « goûter à la vie », maître Janus tente de per-

¹⁰⁰⁸ II, 3, 12, p. 630. « ... d'entre mes deux sourcils » fait probablement référence au « troisième œil » (compte tenu des liens que le protagoniste entretient avec la science occulte) : Axël veut chasser Kaspar de sa vue, mais aussi de son âme, donc le faire disparaître *complètement* de son monde possible.

suader son élève qu'il ne lui reste qu'à passer la dernière épreuve, celle de « la double illusion de l'Or et de l'Amour », afin d'accéder à l'éternité¹⁰⁰⁹.

Maître Janus est un personnage ambigu qui représente à la fois une puissance divine omnisciente et un professeur d'occultisme ; comme le note Castex, le lecteur doit en être conscient pour éviter la confusion au niveau causal :

...En tant que puissance efficiente, maître Janus sait qu'Axël doit refuser l'initiation ; en tant que mage, il tente obstinément de la lui faire accepter. [...] Pour rétablir la perspective voulue par Villiers, il importe de se rendre compte que le premier et le dernier discours de Janus sont, en quelque sorte, des commentaires d'auteur [...] alors qu'ailleurs Janus reste seulement l'initiateur qui échoue auprès de son élève¹⁰¹⁰.

En admettant cette dualité de maître Janus (dont le nom est ainsi très parlant), nous aimerions tout de même ajouter que la confusion n'est pas aussi contradictoire qu'elle puisse paraître : étant donné le caractère « surhumain » des protagonistes et leurs aspirations, pourquoi ne pas imaginer que maître Janus, qui indique à Axël le chemin vers l'Absolu, aurait lui-même déjà atteint ce dernier. Par conséquent, il peut effectivement observer l'univers fictionnel depuis la position de l'auteur¹⁰¹¹ (tout en connaissant son passé, son présent et son avenir)¹⁰¹², mais aussi intervenir sur le plan de l'action – bien qu'il sache d'emblée qu'Axël va refuser l'initiation, pour que la renonciation ait lieu, il doit d'abord s'obstiner à la lui faire accepter, en jouant, jusqu'à la fin, son rôle de précepteur.

Cela dit, si une polyphonie se met en œuvre chez les personnages villieriens qui abritent souvent des voix contradictoires¹⁰¹³, elle est due, entre autres, au fait que les personnages sont conscients de leurs masques, et qu'ils ne sont plus enfermés au sein d'un seul monde possible, mais habitent l'univers fictionnel qui en comporte plusieurs. Par conséquent, ils peuvent considérer les autres mondes depuis l'extérieur (ou bien considérer leur interlocuteur comme un monde isolé) en saisissant leur nature illusoire ; et dès qu'ils empruntent ce point de vue « épique », leur voix change de registre. Une pareille scission est également manifeste sur le plan des didascalies : comme le souligne Geneviève Jolly, l'instance didascalique (ou le didascale) peut instaurer une distance ironique par rapport à la fiction sans se limiter à la pure description fonction-

¹⁰⁰⁹ III, 1, 1, pp. 633–634.

¹⁰¹⁰ Castex P.-G., « Notice d'*Axël* », *op.cit.*, p. 1428.

¹⁰¹¹ ... sans devoir pour autant en être la porte-parole, comme le note Geneviève Jolly (*Op.cit.*, p. 121). Précisons que c'est le positionnement du personnage par rapport au dispositif fictionnel qui nous intéresse sur ce point et que « la position de l'auteur » semble traduire assez précisément.

¹⁰¹² Cf. III, 1, 1, pp. 632–633 : « Te voici donc mûr pour l'Épreuve suprême [...] Elle aussi va venir, celle qui renonça l'idéal Divin pour le secret de l'Or, comme tu vas renoncer, tout à l'heure, à tes sublimes finalités, pour ce méprisable secret... »

¹⁰¹³ Jolly G., *op.cit.*, p. 121–122.

nelle¹⁰¹⁴ ; cela dit, par la voix du didascale, Villiers introduit dans son théâtre un narrateur extradiégétique omniscient, donc un point supplémentaire de focalisation externe. Tout cela ne cesse d'alimenter, à son tour, le clivage entre le lecteur virtuel et l'univers fictionnel, ce qui rejoint parfaitement le propos « philosophique » d'*Axël* (et celui du symbolisme en général) : le monde (qu'il soit fictionnel ou réel) n'est qu'une illusion que crée notre conscience. Or pour le comprendre, il faut d'abord s'en distancier.

L'accomplissement du dispositif

En poursuivant notre réflexion, postulons que lorsque l'on se met à distance d'une structure, en position de spectateur, surgit le dispositif, abolissant ou du moins rendant moins opaques les frontières/les limites entre ses composantes diverses et hétérogènes, ce qui permet, pour reprendre les propos de l'Élisabeth, « de considérer toutes les choses de plus haut que leur réalité » et, sur un autre plan, de se rendre compte de la nature véritable (illusoire) de la structure ; pourtant, qu'advient-il si l'on arrive à se mettre à distance *du dispositif*, en devenant celui qui contemple le spectateur et qui se rend compte que le spectateur lui-même n'est qu'une illusion ? C'est la problématique que « Le monde occulte » interroge.

À son disciple, maître Janus fait une suggestion radicale : pour atteindre l'éternité, pour franchir la limite qui le sépare du cercle transcendantal (ou même pour s'en affranchir), il faut que le jeune homme se délivre de soi-même en se rendant compte que le Moi n'est aussi qu'une illusion. Sur ce plan, la doctrine de maître Janus rappelle fortement celle de maintes religions orientales du sufisme au zen-bouddhisme :

...Homme, si tu cesses de limiter une chose en toi, c'est-à-dire de la désirer, si, par là, tu te retires d'elle, elle t'arrivera, féminine, comme l'eau vient remplir la place qu'on lui offre dans le creux de la main. Car tu possèdes l'être réel de toutes choses en ta pure volonté, et tu es le dieu que tu peux devenir. [...]

Tu n'es que ce que tu penses : pense-toi donc éternel. [...] Ne sens-tu pas ton être impérissable briller au-delà des doutes, au-delà de toutes les nuits¹⁰¹⁵ ?

Le personnage lui-même fait référence aux « doctrines anciennes » quelconques ; or dans son étude sur Villiers et le mouvement symboliste, Alexandre W.

¹⁰¹⁴ Jolly G., « Le drame polyphonique de Villiers de l'Isle-Adam » in *Littératures*, no. 71, 2014, p. 36-37.

¹⁰¹⁵ III, 1, 1, p. 634. Bien évidemment, la « pure volonté » fait penser à Schopenhauer, que Villiers aurait lu ; en même temps, Schopenhauer lui-même avoue avoir été inspiré par des textes hindouistes... Les liens entre l'imaginaire du théâtre symboliste, la philosophie européenne, les sciences occultes et les religions orientales est un sujet qui, à notre avis, mériterait d'être étudiée en profondeur (ainsi, on pourrait s'interroger sur la théâtralisation des concepts philosophiques ou religieux qui se met en œuvre aussi chez Maeterlinck) : compte tenu du cadre imposé par la présente recherche, nous sommes malheureusement obligée de restreindre notre réflexion aux généralités.

Raitt démontre que, de fait, les lectures occultes de Villiers sont assez superficielles, se limitant aux quelques ouvrages les plus connus à son époque, et que, de plus, l'auteur en fait un très libre usage, en les interprétant selon son gré¹⁰¹⁶ ; de même, nous n'avons pas réussi à trouver de confirmation au fait que Villiers ait pu étudier les sources orientales. Toutefois, les grandes religions et les sciences occultes se rejoignent dans leur objectif suprême : elles sont censées amener leurs adeptes vers l'intégralité, c'est-à-dire vers l'Absolu dans lequel les limites entre les choses, créées par la conscience, par l'image et par la parole, disparaissent¹⁰¹⁷. Dans ce sens, l'enseignement de maître Janus s'inscrit bien dans la logique de n'importe quelle doctrine, qu'elle soit ancienne ou nouvelle, officiellement reconnue ou relevant de l'hermétisme.

Pourtant, Axël n'est pas à même d'emprunter le chemin proposé par son maître : dans le refus de soi-même, il croit entr'apercevoir la mort (car qu'est-ce que la mort sinon la disparition du moi ?¹⁰¹⁸). Jeune et virulent, Axël veut toujours vivre : il s'engage donc dans une discussion, car la perspective suggérée lui paraît abstraite, incertaine et terrifiante :

AXËL

Et si la Mort abolit en moi toute mémoire ? [...] qui me garantit de persister, conscient de moi-même, dans le suprême océan des nombres, des espèces, des formes¹⁰¹⁹ ?

Maître Janus lui confirme qu'afin d'atteindre le cercle transcendantal, il lui faut non seulement sortir de la structure, mais surtout dépasser la dimension pragmatique du dispositif en tant que telle, c'est-à-dire la conscience, ou le cercle intime depuis lequel tout dispositif est créé¹⁰²⁰ ; or Axël, esprit quelque peu prag-

¹⁰¹⁶ Raitt A.W., *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Paris : J. Corti, 1965, p. 187 sq.

¹⁰¹⁷ Cf., par exemple, Wilber K., *The Spectrum of Consciousness*, Quest Books, 1977. Notons que dans son ouvrage, Wilber propose une théorie séduisante et bien argumentée, selon laquelle la religion, la psychanalyse et la psychothérapie ont un objectif commun, celui de permettre à l'homme de se débarrasser des limites : si les deux dernières procèdent à faire fondre le Moi, la Persona et l'Ombre ou bien la conscience et le corps, la religion, peu importe son nom, aspirerait à faire disparaître les limites entre l'être et tout ce qui l'entoure (entre le spectateur et ce qu'il regarde, entre l'auditeur et ce qu'il entend, entre la conscience et le dispositif, etc.).

¹⁰¹⁸ C'est également la perspective qu'emprunte Maeterlinck dans *La Mort* (1914). Selon lui, tant que l'être humain ne possède pas de moi stable et unifié et que l'identité à proprement parler n'est qu'un leurre, on n'a pas à craindre la mort qui s'avère, dès lors, simplement le passage d'un état d'instabilité à l'autre.

¹⁰¹⁹ III, 1, 1, p. 634, n.s.

¹⁰²⁰ De ce point de vue (nous nous livrons ici à une spéculation pure), Axël permettrait peut-être à son récepteur, par l'augmentation du clivage entre celui-ci et le dispositif fictionnel, de s'approcher de l'Absolu et de lui faire vivre une expérience de perte de limites (l'opposition du regard et de la vision que nous avons évoquée plus haut en témoigne également) mieux qu'un drame où les mécanismes d'identification fonctionnent de manière « classique » en favorisant une immersion profonde du sujet au sein du monde possible. Cela dit, l'épicité de

matique et qui considère l'hermétisme de Janus avec les yeux d'un apprenti naïf, désirant surtout devenir « pareil à ces magiciens des veillées » pour accomplir des miracles terrestres¹⁰²¹, n'arrive pas à comprendre que s'il se délivre de l'illusion de son moi, ce dernier ne sera pas pour autant aboli (le dispositif ne disparaîtra pas), mais s'accomplira en se dissolvant dans le Réel duquel il est initialement sorti pour réapparaître par la suite sous un nouveau jour, lui garantissant la liberté absolue. Car le dispositif, établi par la conscience humaine, n'est qu'une illusion parmi d'autres (illusion plus crédible que celle de la structure, mais illusion tout de même) : ce n'est qu'en « franchissant » les dimensions symbolique et pragmatique du dispositif que l'on peut accéder pleinement au Réel. Sur un autre plan, si le dispositif peut exister, c'est grâce au fait que celui qui regarde est séparé, par la distance même que le regard implique, de ce qu'il regarde. En supprimant la ligne de démarcation, celui qui regarde *devient* ce qu'il regarde ; sa conscience, qui se cache derrière les illusions qu'elle se crée, arrive à devenir consciente non seulement de ces dernières, mais *d'elle-même*, c'est-à-dire de saisir sa propre nature qui relève pleinement de l'Absolu. Autrement dit, il faut qu'Axël supprime la frontière entre son cercle intime et tout ce qui lui est extérieur afin de ressusciter, pareil au phénix, au sein du cercle transcendantal :

... tu annuleras en toi, autour de toi, toute limite ! Et, oublieux à jamais de ce qui fut l'illusion de toi-même, ayant conquis l'idée, – libre enfin, – de ton être, tu redeviendras, dans l'Intemporel, – esprit purifié, distincte essence en l'Esprit Absolu, – le consort même de ce que tu appelles Déité¹⁰²².

Cela dit, pour atteindre l'Absolu, il faut d'abord – ce qui est tout à fait logique – annuler « toute limite » qui pourrait nous en séparer : or faire disparaître les limites ne veut pas dire faire disparaître les ensembles distincts que ces dernières définissent. À l'inverse, on acquiert une perspective particulière. Celle-ci est décrite dans un livre qu'Axël, toujours soupçonneux, ouvre à l'incitation de maître Janus pour en lire des extraits :

« À toi, si tu le veux, l'Accomplissement ! [...] la Toute-puissance, enfin, sur l'apparent univers – ton ombre ! – vaincu et redevenu TOI-MÊME.

« Alors, génie [...] [p]énétré de ton Idéal, passé toi-même en lui [...] tu seras *l'essentiel contemplateur de ton irradiation*. Inaccessible aux appels de la Mort et de la Vie, – c'est-à-dire à ce qui est encore *toi-même* – tu seras devenu, dans la Lumière, une liberté pensante, infaillible, dominatrice »¹⁰²³.

Villiers n'est pas critique ni politique, mais, pourrions-nous dire, mystique : on pourrait ainsi la lier à la parabole de Jean-Pierre Sarrazac.

¹⁰²¹ « Pourrai-je transmuter les métaux [...] disposer les aimants [...] ressusciter les morts [...] ? » (III, 1, 1, p. 636).

¹⁰²² III, 1, 1, p. 638.

¹⁰²³ III, 1, 1, pp. 642–643, n.s. pour « l'essentiel contemplateur... ». Castex précise : « Il serait inutile de chercher de quel livre il peut s'agir, car dans *La Jeune France*, c'était maître Janus lui-même qui donnait ces conseils à Axël » (*Notice...*, p. 1581). Notons aussi, encore

Donc le moi subsiste, mais la perspective depuis laquelle on observe ce dernier se déplace, pour ainsi dire, vers un point « surélevé » : à la fois, on reste *soi-même* et on devient « liberté pensante ». « L'essentiel contemplateur » qui, de par son regard, englobe l'Absolu tout en en faisant partie, car son regard même devient absolu, se dissout dans l'univers¹⁰²⁴ : les écrans que constituent les dimensions Symbolique et Imaginaire deviennent parfaitement perméables et ne séparent plus du Réel, car l'on arrive à *expérimenter que tout est Réel*¹⁰²⁵. Le dispositif s'accomplit et l'on atteint la liberté ultime – sans pour autant devoir se tuer.

Du côté du lecteur (virtuel)

La position de l'observateur au sein d'un dispositif accompli pourrait d'ailleurs être comparée à la position d'un lecteur, ou bien encore à celle d'un spectateur de théâtre : ceux-ci se trouvent également à la fois immergés au sein de l'univers ou monde fictionnel et dans la position de « contemplateur ». Néanmoins, même si nous l'apprécions, nous ne pourrions pas affirmer qu'en face d'une œuvre théâtrale ou littéraire, chacun devient « la Toute-puissance suprême » : le problème principal est que le monde actuel du lecteur/spectateur qui subsiste pendant la lecture n'est pas absolu ; mais l'on peut toutefois éprouver une certaine jouissance de la possibilité de pouvoir maîtriser, en le recréant sur son scène intime, un monde ou un univers fictionnel.

Par conséquent, le lecteur virtuel du « Monde occulte » n'accède pas au cercle transcendantal, d'autant plus que celui-ci n'est « porté » que par la voix de Janus. Toutefois, le texte en question, comme nous l'avons souligné, situe le lecteur virtuel à la frontière de ce cercle, de manière à ce qu'il puisse se rendre compte, avec les personnages, de la nature illusoire d'au moins certains mondes constituant l'univers fictionnel. Cela devient possible grâce à la mise à distance qui s'opère, d'une part, par l'identification et de l'autre, par l'instauration de la perspective épique qui dépend de la nature « polyphonique » des discours des

une fois, qu'il est frappant jusqu'à quel point la pensée de Nietzsche, ultérieurement, rejoint celle de Villiers : pourtant, Nietzsche va encore plus loin en concevant qu'un tel être, être de Lumière peut souffrir par ce que la nuit, l'illusion nocturne lui est devenue inaccessible (cf. « Chant de la nuit » in *Ainsi parlait Zarathoustra*).

¹⁰²⁴ Pour filer notre comparaison quantique, qui, malgré les limites d'une telle simplification et d'une telle vulgarisation a l'avantage de rendre parfois plus compréhensibles les enjeux des problèmes qui se posent à nous, c'est comme si l'on pouvait voir les particules quantiques à la fois dans leur état « naturel », celui de la dissolution dans l'espace-temps, sans réduire leur position à un temps et à un lieu déterminé, et dans leur état « défini ».

¹⁰²⁵ C'est le principe sur lequel se fondent, selon notre propre connaissance, bouddhisme, sufisme et, de manière plus voilée et plus abstraite, christianisme qui proclame que pour atteindre Dieu, il faut renoncer à soi-même – mais inversement à deux premières approches, le christianisme ne possède pas de méthodes empiriques, exceptée peut-être la prière et l'ascèse, pour y parvenir. Le bouddhisme et le sufisme proposent, de ce point de vue, des pratiques très concrètes, qui servent à libérer en soi cet « essentiel contemplateur » ; qui plus est, on retrouve les traces de ces pratiques occultes dans la pratique théâtrale dès la première moitié du XXe siècle, par exemple avec Grotowski.

protagonistes et du regard ironique du didascale. De même, le dispositif du « Monde occulte » tend à rendre la frontière du cercle transcendantal plus perméable par l'évocation constante des valeurs absolues (l'Intemporel, l'Esprit Absolu, les Cieux, l'Éternel, l'Incrée-Lumière, etc.) et, de manière plus concrète, en emplissant l'Imaginaire d'images traduisant l'attraction et la nature de cette dimension insaisissable. Ces images se déploient dans l'espace scénique et dans le hors-scène abstrait.

Ainsi, un orage violent accompagne le début du dialogue de maître Janus et de son disciple : « en un fracas horrible », l'une des croisées, brisée par la foudre, « tombe en gouttes de feu dans la salle, avec un vaste éclair » ; par la suite, « il se trouve que l'air s'est bleui, éclairci, illuminé [...] La nuit est devenue sereine : c'est un calme enchantement sur les bois »¹⁰²⁶. Quelques pages en aval, maître Janus « marche vers la fenêtre brisée et l'ouvre d'un mouvement d'homme qui *écarte un voile* », en ajoutant : « Regarde plutôt les cieux ! [...] Transfigure-toi dans leur silencieuse lumière... »¹⁰²⁷ L'Imaginaire qui se met en œuvre au sein de l'espace scénique traduit l'expérience que devrait accomplir Axël (on se rappelle que l'action du « Monde occulte » a lieu à l'intérieur de son château, qui, de ce coup, peut être vu en tant que figuration de son espace intime) : en laissant anéantir son moi, il écarterait le voile qui le sépare de l'illumination. L'Imaginaire du hors-scène abstrait, bien qu'il semble véhiculer des valeurs sans contours précisément définis, se fonde sur le même mouvement vertical, celui de l'élévation, tout en multipliant les images de la fusion, du détachement et de la lumière. Ainsi, à Axël qui doute s'il lui faut vraiment d'accomplir « l'absolu sacrifice » du moi, maître Janus répond :

... Échappe-toi, comme eux [les dieux], par la foi, dans l'Incréé ! Accomplis-toi dans ta lumière astrale ! Surgis ! Moissonne ! Monte ! Deviens ta propre fleur ! [...] Ne sens-tu pas ton être impérissable briller au-delà des doutes, au-delà de toutes les nuits ! [...] fais-toi comme l'avalanche qui n'est que ce qu'elle entraîne¹⁰²⁸.

En même temps, la parole d'Axël figure non seulement l'extrémité basse de l'axe vertical, mais aussi le mouvement horizontal et, ce qui n'est pas sans importance, l'arrêt du mouvement : si le protagoniste veut échapper de son château, c'est pour aller « vers ces pays, jardins du monde [...] vers ces palais aux chambres de marbre... »¹⁰²⁹ ; s'il est arrivé à monter au haut d'une montagne, il veut « respirer [...] avant de poursuivre »¹⁰³⁰ ; qui plus est, si Janus l'incite à tourner son regard vers les cieux illuminés, Axël désire poursuivre un chemin

¹⁰²⁶ III, 1, 1, p. 635.

¹⁰²⁷ III, 1, 1, p. 637, n.s.

¹⁰²⁸ III, 1, 1, pp. 634–635.

¹⁰²⁹ III, 1, 1, p. 633.

¹⁰³⁰ III, 1, 1, p. 639.

terrestre et mal éclairé : « J'ai la Lampe – et, aussi, le Bâton sacré pour affermir la longue marche ! »¹⁰³¹.

Ainsi, la dimension de l'Imaginaire du « Monde occulte », en plus d'appuyer les propos des personnages, génère, sur un certain plan, la tension propre à la lecture. Cette dernière s'exprime alors à travers les mouvements multiples que nous venons de décrire : l'Imaginaire s'épanouit dans tous les sens possibles ; or le mouvement vertical et le mouvement horizontal s'opposent et le dernier bride le premier. Le lecteur virtuel, dans la mesure où les tirades de maître Janus sont plus nombreuses que les répliques d'Axël, est amené à « suivre », en premier lieu, l'ascension vers le sublime ; pourtant, le doute d'Axël le « retient sur terre » – il est ainsi écartelé entre le cercle transcendantal et le cercle intime. Ladite tension¹⁰³² est anéantie par le « non » d'Axël qui, comme Sara, son double féminin, renonce à « la Lumière, l'Espérance et la Vie »¹⁰³³, et aussitôt rétablie : Sara vient traverser l'espace scénique, « vêtue de noir, un voile de deuil autour du visage »¹⁰³⁴. Alors, juste avant que la toile ne tombe, maître Janus réinstalle une attente pleine de curiosité : « Le Voile et le Manteau, tous deux renonciateurs, se sont croisés : l'Œuvre s'accomplit »¹⁰³⁵.

Soulignons qu'au sein de notre corpus, « Le Monde occulte » représente l'unique cas où la pensée suicidaire (même s'il s'agit d'un suicide symbolique, celui du moi – ou du fait même qu'il s'agit d'un suicide symbolique) ne sert pas à dresser un écran protecteur entre le cercle intime et le Réel (ce dernier provoquant d'habitude une angoisse insupportable dès qu'il commence à se manifester au sein de la structure). À l'inverse, la pensée suicidaire contribue à supprimer cet écran, car le Réel est ici envisagé en tant qu'Absolu permettant de se débarrasser de l'illusion angoissante : de ce point de vue, la mort volontaire du moi, telle qu'elle est expliquée par Janus, est peut-être l'unique suicide « véritable » de notre corpus qui pourrait atteindre son objectif, à savoir celui de délivrer le personnage de l'angoisse existentielle sans qu'il doive se mettre effectivement à mort. Au dénouement, Axël et Sara se décident toutefois en faveur du suicide effectif à propos duquel le didascale fait justement remarquer : « deux êtres humains viennent ainsi de vouer eux-mêmes leurs âmes à l'exil du CIEL »¹⁰³⁶ ; en empruntant le chemin d'Hernani et de doña Sol, ils choisissent d'atteindre « les clartés nouvelles » (ou leur *propre* infini) afin de ne pas revenir sur la Terre, car cette dernière ne peut plus leur garantir « une seule

¹⁰³¹ III, 1, 1, p. 639.

¹⁰³² ...qui ne dépend pas, une fois de plus, de la crainte ni de l'espoir : maître Janus donne à son disciple la possibilité de choisir librement son chemin ; c'est une curiosité simple, l'attente du choix définitif d'Axël qui alimente la tension : le lecteur virtuel reste ainsi dans l'attente du dénouement – il semble que c'est tout à fait symptomatique du théâtre de Villiers ; et, comme l'on verra plus loin, du drame maeterlinckien.

¹⁰³³ III, 2, 1, p. 644.

¹⁰³⁴ III, 2, 3, p. 646.

¹⁰³⁵ *Idem*.

¹⁰³⁶ IV, 2, 5, p. 677. L'interprétation de la didascalie finale d'*Axël* par les chercheurs n'a jamais été univoque. On y reviendra en détail *infra*, p. 384 sq (« Les délivrés ? »).

heure comparable, en intensité d'existence, à une seconde de celles qu'[ils viennent] de vivre »¹⁰³⁷ : et effectivement, dans « Le monde passionnel », les écrans s'écroulent à tour de rôle, favorisant l'immersion du sublime au sein du dispositif, et ce souvent de manière spectaculaire.

Fusion des mondes

Chaque monde d'*Axël* met en place un mystère qui n'est élucidé que dans la dernière partie : ainsi, le lecteur virtuel peut continuer à s'interroger sur le devenir et sur la nature véritable de Sara, sur le trésor, sur les projets que médite Axël et sur l'issue possible de la rencontre des deux protagonistes dont la ressemblance est frappante. « Le monde passionnel » procède ainsi par dévoilement progressif des mystères : des quatre parties d'*Axël*, celle-ci procure la tension dramatique la plus importante, dans le sens où le lecteur virtuel ne cesse de passer de bifurcation en bifurcation, voire de *scène* en *scène*.

Le premier écran est mis à bas dans le chapitre intitulé « L'épreuve par l'or et par l'amour » : il occulte le trésor immense, caché dans une « galerie des sépultures sous les cryptes du bourg d'Auërsperg »¹⁰³⁸. Axël s'y rend, pensif, pour dire d'abord adieu à ses serviteurs qui viennent d'enterrer le corps de Kaspar et pour leur défendre, à jamais, de redescendre dans la crypte ; ceux-ci ayant quitté l'espace de l'action qui est donc d'emblée défini comme l'espace de la mort, Axël se livre à une sombre méditation. Il veut voir s'il succombe à l'épreuve par l'or : la curiosité du lecteur virtuel que la présence de la mort rend inquiète est ainsi avivée. De plus, en cet instant même, Sara arrive dans la galerie ; c'est elle qui découvre le trésor somptueux sous le regard d'Axël qui se cache derrière une colonne :

... Soudain toute l'épaisseur du pan de mur, se scindant en une large ouverture voûtée, glisse et s'abîme, lentement, sous-terre, au-devant de Sara, laissant entrevoir de sombres galeries [...] qui s'étendent au plus profond du souterrain.

*Et voici que, du sommet de la fissure cintrée de l'ouverture – à mesure que celle-ci s'élargit plus béante, – s'échappe, d'abord, une scintillante averse de pierreries, une bruissante pluie de diamants, et [...] un écroulement de gemmes de toutes couleurs, mouillées de lumières [...] Ce torrentiel ruissellement semble inonder, brusquement, les épaules, les cheveux et les vêtements de Sara [...] Les dunes d'or les plus proches [...] roulent, à profusion, bruissent, bourdonnent, et se répandent, follement [...] à travers les allées sépulcrales...*¹⁰³⁹

L'écran disparaît à la fois sur le plan physique et sur un plan plus abstrait : le mystère dont les personnages n'ont cessé de parler depuis les premières pages de l'œuvre¹⁰⁴⁰ est enfin découvert ; de plus, il l'est de manière fascinante. Sous

¹⁰³⁷ IV, 2, 5, p. 673.

¹⁰³⁸ IV, 1, p. 647.

¹⁰³⁹ IV, 1, 4, pp. 653–654.

¹⁰⁴⁰ L'Abbesse et l'Archidiacre s'interrogent sur la devise incompréhensible de Sara de Maupers ; l'Abbesse évoque également un parchemin mystérieux que Sara a brûlé et qui

le regard intime du lecteur virtuel désireux d'apprendre le mystère, la découverte du trésor fait littéralement scène : l'espace scénique, jusqu'ici plongé dans la pénombre, s'emplit de lumière, de son et de mouvement ; on a l'impression, en lisant la didascalie, que cette effusion sera éternelle – et que le trésor est inépuisable. C'est l'infini, sous sa forme matérielle, qui parvient dans l'espace scénique de l'autre côté du mur.

Le premier mystère élucidé, le texte ne laisse pas pour autant de répit au lecteur virtuel : Sara découvre Axël qui l'épiait et tire sur lui au pistolet ; un affrontement physique et verbal intense s'ensuit, pendant lequel non seulement les corps, mais aussi les âmes se rencontrent et fusionnent :

AXËL :

[...] Pendant que tu parlais, le reflet de ton être m'entraînait dans l'âme ; tu t'emparais des battements de mon cœur... et j'ai, déjà, ton ombre sur toutes les pensées. [...] Désormais, je le sens, te savoir au monde m'empêcherait de vivre ! C'est pourquoi j'ai soif de te contempler inanimée [...] c'est pour t'oublier que je vais devenir ton bourreau. [...]

SARA, *souriante* :

Oh ! [...] Tu aurais dû me frapper sans me laisser entrevoir ton âme aux flamboiements de ces mots surhumains¹⁰⁴¹ !

Le voile protégeant le plus profond du cercle intime se déchire : l'âme d'Axël se laisse entrevoir à la lumière de sa parole « surhumaine » tandis que le reflet de l'être de Sara pénètre, telle une ombre, dans l'âme d'Axël. Or l'affrontement de deux protagonistes qui le précède est sidérant, car il repose sur la pulsion scopique à laquelle une intention suicidaire est sous-jacente : lorsque Axël réussit à désarmer et à renverser Sara, sa main, au moment de la frapper, est littéralement paralysée par la beauté de la jeune fille ; celle-ci, en revanche, désire que le geste soit accompli :

AXËL, *terrible, le poignard levé* : Toi, je veux voir la couleur de ton sang !
Au moment de frapper, il s'arrête à l'aspect du sublime visage de la jeune fille.

SARA, *ressaisissant le poignet d'Axël et le ramenant avec violence contre elle-même* :

Eh bien, regarde !

La pointe de l'arme atteint son épaule ; quelques gouttes de sang jaillissent seules, le comte d'Auërsperg ayant paru retenir l'impulsion du mouvement de Sara.

AXËL, *à lui-même, comme ébloui, la considérant éperdument* :

Ô beauté d'une forêt sous la foudre¹⁰⁴² !

aurait dû contenir des informations sur un secret quelconque – de toute évidence, sur celui du trésor.

¹⁰⁴¹ IV, 1, 4, p. 657–658.

¹⁰⁴² IV, 1, 4, p. 655.

Ainsi, c'est à la lumière de la mort que les protagonistes se reconnaissent : la disposition de Sara à se frapper du poignard et, plus loin, le fait qu'elle préfère s'empoisonner plutôt qu'accepter le trésor qu'Axël lui offre généreusement (« Ta générosité ne saurait donc jamais être, à mes yeux, qu'une aumône imméritée [...] C'est à moi seule de... disparaître »¹⁰⁴³), fascinent Axël ; au même titre, le désir d'Axël de la tuer fascine Sara. Les protagonistes reconnaissent dans l'autre leur propre violence, voire leur brutalité, ainsi que leur volonté d'affronter la mort et de succomber à elle ; alors les barrières qui les séparaient auparavant d'autres mondes tombent définitivement (c'est ici, par ailleurs, que Sara dévoile, pour la première fois, verbalement, son moi ombragé qui envoûte Axël), et leurs cercles intimes se rejoignent – ou plus précisément, Sara se laisse absorber par son double masculin :

AXËL [...] :
[...] En un baiser [...] boire ce souffle du ciel, ton haleine ! ton âme !

SARA [...] *appuyant doucement ses lèvres sur les siennes* :
Mon âme ? la voici¹⁰⁴⁴...

Le dévoilement du trésor et la fusion des cercles intimes des protagonistes sont autant d'événements qui donnent lieu, sur le plan de la lecture, à deux catharsis jouissives « intermédiaires » et positives, élevant le lecteur virtuel d'*Axël* vers le sublime : sur le plan de l'Imaginaire, les deux effractions de l'écran ont pour conséquence non pas une dévastation de l'univers fictionnel, mais, à l'inverse, une sorte d'accomplissement de cet univers. Pareils à un Ruy Blas, les protagonistes « marchent vivants dans leur rêve étoilé » ; et ce « trop plein » est davantage renforcé par la rêverie de Sara, dans laquelle elle dépeint, de manière détaillée, la version du monde qui s'offre dès lors à deux amants : « parlant comme si elle suivait, en un songe, une succession de mirages entre ses paupières à demi fermées », Sara décrit une longue séquence de pays dont ils pourraient aller contempler les richesses¹⁰⁴⁵. De fait, dès qu'ils se sont reconnus, âmes sœurs, et qu'ils se trouvent en possession d'un trésor inépuisable, *tout devient possible* pour eux :

¹⁰⁴³ IV, 1, 4, p. 657.

¹⁰⁴⁴ IV, 1, 4, pp. 660–661. Notons que le même motif sera repris par Maeterlinck qui définit souvent, dans ses essais et dans son œuvre dramatique, le baiser comme l'instant de la rencontre de deux âmes.

¹⁰⁴⁵ Voir IV, 1, 4, pp. 666–669.

... Vois-tu, puisque nous sommes tout-puissants, puisque, maintenant, nous sommes pareils à des rois inconnus, que nous importe de préférer tel rêve entre les rêves ? Et, quant au pays de notre exil, toutes les contrées de la terre ne seront-elles pas, pour nous, l'île de Thulé¹⁰⁴⁶ ?

Le monde entier deviendrait donc, pour Axël et Sara, un non-lieu mythique, l'or et l'amour leur donnant la possibilité de maîtriser le « monde extérieur » et d'accomplir leurs rêves. Pourtant, Axël la refuse. C'est que la toute-puissance n'est pour lui qu'une illusion parmi d'autres : ainsi, le tragique de l'univers fictionnel en question réside dans le fait que même si une illusion s'écroule, de nouvelles illusions apparaissent, dont il est impossible de sortir (puisque'il n'y a pas d'autre moyen de sortir de l'illusion qu'en reconnaissant le caractère illusoire de la conscience qui la crée) ; il n'y a donc pas de différence entre le rêve et la réalité, car, tous les deux illusoires, ni l'un ni l'autre ne sauront jamais se réaliser de manière aussi intense que la fusion de deux âmes au sein du cercle transcendantal.

D'un autre côté, avec de l'or, tout est *possible* : or si dans « Le monde occulte », Axël refuse de suivre le chemin que maître Janus lui propose, c'est qu'il lui semble *n'être jamais que possible*¹⁰⁴⁷. L'or, dans ce sens, lui paraît d'abord permettre incarner son désir de vivre¹⁰⁴⁸ mieux que l'enseignement de Janus ; toutefois, ayant rencontré Sara, Axël se rend compte que, de fait, il s'est trompé :

... Reconnais-le, Sara : nous avons détruit, dans nos étranges cœurs, l'amour de la vie – et c'est bien en RÉALITÉ que nous sommes devenus nos âmes. [...] Pourquoi chercher à ressusciter une à une des ivresses dont nous venons d'éprouver la somme idéale [...] ¹⁰⁴⁹ ?

Ainsi, la rencontre aux confins de la mort aurait donné à Sara et Axël la possibilité d'accéder au cercle transcendantal ; or cet instant est fulgurant : il importe donc d'abandonner l'univers avant que le charme ne se dissipe. De plus, ayant surmonté l'épreuve par l'or, Axël craint de succomber à l'épreuve par l'amour : « Demain, je serais le prisonnier de ton corps splendide ! »¹⁰⁵⁰ ; enfin, toute action lui semble inutile sur Terre : « J'ai trop pensé pour daigner agir ! »¹⁰⁵¹, avoue-t-il à Sara. Ainsi, la mort volontaire s'impose à lui comme une issue tout à fait naturelle, d'autant plus qu'il espère retrouver dans la mort – en échappant à toute illusion – le sublime infini.

¹⁰⁴⁶ IV, 1, 4, p. 669.

¹⁰⁴⁷ « Sphères de l'Election sacrée, puisque vous aussi n'êtes jamais que *possibles*, adieu ! » (II, 2, 1, p. 644)

¹⁰⁴⁸ Notons que le désir de vivre surgit chez Axël après avoir tué Kaspar : c'est apparemment la rencontre avec la mort, la seule chose réelle dans le monde d'illusion, qui le provoque.

¹⁰⁴⁹ IV, 2, 5, p. 672.

¹⁰⁵⁰ IV, 2, 5, p. 674.

¹⁰⁵¹ IV, 2, 5, p. 672.

« ... en notre même *Infini* !¹⁰⁵² »

Le double suicide des amants s'avère ainsi exceptionnel : c'est par déception devant l'impossibilité de retrouver l'infini sur terre qu'Axël propose à Sara de se tuer afin d'arrêter à jamais le bel instant. La mort volontaire dépend de la désillusion, comme dans la plupart des drames examinés, et elle est précédée par l'effraction de l'écran de la représentation (Symbolique + Imaginaire) qui laisse entrevoir le Réel ; en même temps, cette désillusion est absolue et c'est la disparition parfaite de l'écran et non pas sa reconstitution qu'Axël cherche à travers la pensée suicidaire¹⁰⁵³ : en d'autres termes, ce qui fait l'originalité du double suicide final d'*Axël*, c'est que les suicidaires visent à *rejoindre* le Réel de manière tout à fait consciente et réfléchie et non pas à s'en protéger.

Par conséquent, malgré l'inquiétude qui s'installe chez le lecteur virtuel dès qu'Axël interrompt l'heureuse rêverie de Sara en constatant qu'ils viennent « d'épuiser leur avenir »¹⁰⁵⁴ et qu'il leur faut quitter ce monde, leur décision ne comporte, pour lui, rien de terrifiant, et ne suscite pas de pitié – comme c'était par ailleurs le cas du Tituti hugolien. Néanmoins, la mort volontaire des amants participe toujours à la catharsis : d'une part, parce qu'elle résout la bifurcation (les protagonistes se tuent/les protagonistes ne se tuent pas) qui engendre la tension dramatique ; de l'autre, parce qu'il s'agit d'un *spectacle* de la mort qui a lieu dans l'espace scénique : cela dit, c'est peut-être l'unique suicide de notre corpus qui se déploie *pleinement* dans l'imaginaire du lecteur. Pour rappel, le mélodrame a tendance, en général, à repousser le suicide hors scène ou bien à le transformer en un acte rapide (le suicide par poignard ou la défenestration étant les plus fréquents) ; les drames romantiques examinés privilégient, il est vrai, le suicide sur scène et par poison, plus lent et plus inquiétant, car situant les personnages dans l'entre-deux de la vie et de la mort (*Hernani*, *André del Sarto*, *Chatterton*) ; pourtant, ni dans *Hernani*, qui a certainement influencé Villiers, ni, d'ailleurs, dans les drames de Zola dont les suicides s'offrent volontiers au regard du spectateur, la mort volontaire ne prend pas la même ampleur, à la fois spectaculaire et poétique, que dans *Axël*.

Le double suicide d'Axël et Sara donne lieu à une cérémonie véritable, au caractère festif, mais qui garde un lien étroit avec la mort. D'abord, Sara se pare en silence de « grands colliers de diamants » qu'elle ramasse sur les tombes de ses ancêtres ; par la suite, elle répand, de son anneau familial¹⁰⁵⁵, quelques grains de poison dans la coupe « magnifique incrustée de pierreries » qu'Axël vient de trouver parmi les monts de bijoux. Pour dissoudre le poison, Axël accueille des larmes de rosée en passant la coupe à travers les barreaux. Le spectacle est éclairé par les rayons du soleil levant ; et des chants parviennent dans le souterrain : d'abord le chœur des bûcherons chante les « grands arbres dont la

¹⁰⁵² IV, 2, 5, p. 677.

¹⁰⁵³ Cela ne veut pas dire pour autant qu'Axël arrive à suivre l'enseignement de son maître : on y reviendra.

¹⁰⁵⁴ IV, 2, 5, p. 671.

¹⁰⁵⁵ « Voici mon anneau... de fiancée, aussi ! » (IV, 2, 5, p. 675)

mort nous donne le pain » et la gloire à Dieu¹⁰⁵⁶ ; par la suite, on entend la voix d'Ukko, page d'Axël, qui salue sa fiancée – au mariage dans la mort des protagonistes se superpose ainsi, dans le hors-scène, un mariage « des enfants ». Enfin, avant de porter à ses lèvres la « coupe mortelle », Axël prononce un discours pour souhaiter à la « race humaine » de quitter la terre à l'exemple des amants, « sans [lui] adresser même un adieu »¹⁰⁵⁷.

Dans le mélodrame, on peut repérer des suicides qui s'accomplissent au beau milieu d'une fête, que celle-ci ait lieu sur scène ou hors cadre scénique : on en trouve des exemples dans *Valentine* de Pixérécourt, dans *Calas* de Ducange ou encore dans *L'Arlésienne* de Daudet ; néanmoins, si dans ces drames, la fête contraste avec l'événement terrifiant afin de renforcer l'effet de l'irruption du désordre au sein de l'ordre (dont une fête de mélodrame relève par excellence), dans *Axël*, semble-t-il, le mariage d'Ukko sert à souligner davantage l'ambiance paisible et quasiment heureuse de la mort volontaire : de manière exceptionnelle, cette dernière relève d'une cérémonie sacrée dont l'objectif est de rejoindre l'infini, « puisque l'infini seul n'est pas un mensonge »¹⁰⁵⁸. Et effectivement, à l'inverse des suicides mélodramatiques et romantiques qui, souvent, déforment le monde possible ne laissant en place que l'écorce vide du cercle social, le double suicide d'*Axël* ne nuit pas à l'ordre de l'univers fictionnel, car les protagonistes sont parfaitement détachés d'autres mondes possibles qui la constituent et les considèrent avec une indifférence exemplaire ; de plus, le geste suicidaire n'est pas un acte violent qui déchire le réseau constitutif du monde fictionnel, mais un événement qui s'inscrit, à juste titre, dans le cadre d'une cérémonie. Par conséquent, si l'on revient à la question de la transformation des mondes, on est en présence d'un cas de figure curieux ; bien que deux mondes constitutifs de l'univers fictionnel disparaissent, l'univers lui-même semble rester intact, ce que confirme la didascalie finale que nous nous permettons de citer *in extenso* :

Axël porte à ses lèvres la coupe mortelle, – boit, – tressaille et chancelle ; Sara prend la coupe, achève de boire le reste du poison, – puis ferme les yeux. – Axël tombe ; Sara s'incline vers lui, frémit, et les voici gisant, entrelacés, sur le sable de l'allée funéraire, échangeant sur leurs lèvres le souffle suprême.

Puis, ils demeurent immobiles, inanimés.

À présent, le soleil jaunit les marbres, les statues ; le grésillement de la lampe et du flambeau se résout en fumée dans le rai lumineux qui flue obliquement du soupirail. – Une pièce d'or tombe, roule et sonne comme l'heure contre un sépulcre. – Et – troublant le silence du lieu terrible où deux êtres humains viennent ainsi de vouer eux-mêmes leurs âmes à l'exil du CIEL – on entend, du dehors, les murmures éloignés du vent dans le vaste des forêts, les vibrations d'éveil de l'espace, la houle des plaines, le bourdonnement de la Vie¹⁰⁵⁹.

¹⁰⁵⁶ IV, 2, 5, p. 676.

¹⁰⁵⁷ IV, 2, 5, p. 677.

¹⁰⁵⁸ *Idem.*

¹⁰⁵⁹ *Idem.*

Dans cet extrait, on peut relever, outre la réminiscence de la mort des amants hugoliens et de la reprise du motif du baiser à travers duquel les âmes communiquent (que l'on retrouvera chez Maeterlinck), l'image du flambeau qui s'éteint et dont la fumée se dissout dans la lumière intense provenant de l'extérieur. Axël fait notamment remarquer, à propos de la « lampe nuptiale », que les lueurs de la lampe « pâlisent devant les rayons du jour ! Elle va s'éteindre. Nous aussi »¹⁰⁶⁰. Or la lumière chez Villiers est signifiante : il y a une différence nette entre la lumière naturelle de l'extérieur et la lumière artificielle de l'intérieur. La lumière naturelle est à même de détruire le rêve et l'illusion : ainsi, dans *Véra*, l'un des *Contes cruels*, lorsque le Comte d'Athol se rend compte que son épouse, qu'il s'efforçait d'imaginer vivante et présente dans sa demeure, est effectivement morte, « la mystique veilleuse de l'iconostase » s'éteint et le « pâle petit jour du matin » détruit, dans la chambre, la « certitude de tous les objets », installant une atmosphère « des défunts »¹⁰⁶¹. La lumière de la lampe d'*Axël*, faisant référence aux âmes des deux amants, disparaît dans la lumière naturelle ; l'extérieur envahit l'intérieur – de même, l'immobilité et le silence propres à la mort sont annulés par les bruits de la nature. En d'autres termes, le vide laissé par la mort est aussitôt rempli par la Vie ; et en quelque sorte, l'univers fictionnel revient à son état *naturel* : il n'est ni déformé, ni épuré, ni même reconstitué¹⁰⁶², mais tout simplement abandonné par deux protagonistes sans que le tissu spatio-temporel en soit significativement modifié.

Sur ce point surgit une question complexe, celle du rôle du suicide final dans le mouvement cathartique d'*Axël*. Le mouvement cathartique de la quatrième partie est intense et ponctué par au moins deux scènes relevant du sublime : celle de la découverte du trésor et celle de la rencontre de Sara et Axël ; pourtant, le suicide des amants nous apparaît, dans ce sens, être d'une nature très ambiguë. D'une part, sur le plan de l'identification, à partir de l'instant où les protagonistes s'avouent qu'ils ne se quitteront plus et que Sara s'abandonne au rêve, ces personnages « surhumains » deviennent quasiment sympathiques grâce à leur passion mutuelle ; cette sympathie est pourtant aussitôt minée par la pensée suicidaire d'*Axël* que même Sara trouve « inhumain[e] plutôt que surhumain[e] »¹⁰⁶³, mais à laquelle elle finit toutefois par adhérer. Le lecteur virtuel garde donc toujours une certaine distance par rapport aux personnages, bien que la pensée suicidaire génère chez lui une tension inquiétante qui dépend surtout du désir de savoir si les protagonistes se tueront ou ne se tueront pas. Vis-à-vis du spectacle du suicide « conscient », comme nous l'avons noté plus haut, le lecteur virtuel ne doit éprouver ni crainte ni pitié. *A priori* donc, grâce à son aspect cérémonial et à la manière dont elle s'inscrit dans l'Imaginaire de

¹⁰⁶⁰ IV, 2, 5, p. 676.

¹⁰⁶¹ *Véra* in *Œuvres complètes*, t. 1, *op.cit.*, p. 561.

¹⁰⁶² Cela dit, l'univers d'*Axël* ne postule pas d'état de choses initial ou primaire global que l'on pourrait rétablir comme c'est le cas dans un mélodrame.

¹⁰⁶³ IV, 2, 5, p. 673.

l'univers fictionnel, la scène du suicide, libérant de tension le lecteur virtuel, devrait l'amener à une catharsis sublime : cela dit, le dernier baiser, puis la fumée qui se lève et se dissout dans la lumière de soleil n'insistent-ils pas sur le fait que les âmes des amants se rejoignent dans « leur même infini » ? Cette lumière, quant à elle, ne relève-t-elle pas de la Lumière-Incrée évoquée par maître Janus ?

Les délivrés ?

Toutefois – et nous nous permettons d'abandonner ici le lecteur virtuel pour une réflexion plus subjective –, le dénouement d'*Axël* nous semble offrir la possibilité d'une autre interprétation que celle de l'élévation finale des âmes, et ce non seulement à cause de la dernière phrase de la didascalie finale, qui n'a été rajoutée par Villiers qu'en 1886, dans les années où il commençait à chercher à remanier son œuvre afin de lui conférer un caractère plus nettement chrétien¹⁰⁶⁴ (bien que cette phrase seule suffise à rendre le double suicide ambigu), mais également par ce qu'enseigne maître Janus à Axël dans « Le Monde occulte ». De fait, dans « Le Monde passionnel », Axël, par sa décision d'abandonner le monde illusoire, semble effectivement avoir surmonté les deux épreuves annoncées par son maître, celle de l'or et celle de l'amour, pour accéder, enfin, à la Lumière. Le suicide apparaît alors comme la délivrance ultime évoquée auparavant par Janus. Toutefois, comme le fait remarquer Geneviève Jolly à propos de la dernière scène d'*Axël*, « [f]orce est de constater que ce dénouement résiste à l'interprétation, et qu'il privilégie la polysémie » : plusieurs éléments, dont le dialogue et les didascalies, sont porteurs d'ambiguïté ; et il est impossible de décider si « L'Option suprême », l'intitulé de la scène, désigne « une action supérieure, absolue ou, au contraire, désespérée, ou, plus simplement, une ultime et dernière action, à laquelle aboutit le parcours des personnages »¹⁰⁶⁵.

Selon les variantes du dénouement d'*Axël* que l'on retrouve dans les annexes de l'édition de la Pléiade, après le suicide, maître Janus aurait dû venir sur scène pour éclairer de sa lampe les corps de deux amants et s'exclamer « Oh ! les délivrés » – selon la première version, de manière pensive, selon une version ultérieure, « après un profond soupir » et restant « comme abîmé en une mystérieuse mélancolie ». Enfin, dans la version publiée dans *La Jeune France*, Villiers insère la didascalie finale telle que nous la connaissons – par ailleurs, le commentaire sur « le lieu terrible » aurait dû initialement être dit par maître Janus. Castex en tire la conclusion que, d'une part, l'apparition finale de Janus servait initialement à renforcer l'approbation du suicide par l'auteur et que, de l'autre, le fait qu'elle ait été remaniée témoigne de l'hésitation de Villiers à la faire publier : « Pris de peur devant l'audace d'une conclusion qui avait pour-

¹⁰⁶⁴ Voir sur ce sujet « *La Notice...* » in *op.cit.*, p. 1515–1520.

¹⁰⁶⁵ Jolly, G., *op.cit.*, pp. 96–97.

tant été celle de l'œuvre pendant une quinzaine d'années, il a préféré dégager sa responsabilité en y substituant une fin ambiguë »¹⁰⁶⁶.

Tout ceci converge vers une interprétation « sublime » du dénouement qui, de plus, aurait d'emblée été prévu par maître Janus. Celui-ci annonce notamment, dans sa première tirade, le déroulement précis de l'intrigue :

... Elle aussi va venir, celle qui renonça l'idéal Divin pour le secret de l'Or, comme tu vas renoncer, tout à l'heure, à tes sublimes finalités, pour ce méprisable secret. Voici donc en présence la dualité finale des deux races [...] *pour que soit vaincue, par la simple et virginale Humanité, la double illusion de l'Or et de l'Amour*, – c'est-à-dire pour que soit fondée, en un point de Devenir, la vertu d'un Signe nouveau¹⁰⁶⁷.

Le suicide des amants serait ainsi un événement prémédité au même titre que la renonciation d'Axël ; de plus, il relèverait, par son caractère, de « la simple et virginale Humanité » et, par sa portée, du fondement de « la vertu d'un Signe nouveau ». Cette interprétation est tout à fait possible. Cependant, ce qui nous paraît incohérent dans ce cas, c'est que, en admettant que maître Janus approuve le suicide des amants, ce personnage anéantit d'entrée de jeu les fondements de sa propre philosophie : cette dernière lui assure, sur un certain plan, sa position omnisciente vis-à-vis de l'univers fictionnel ; de plus, selon la doctrine de maître Janus, comme nous espérons l'avoir démontré, il n'est pas nécessaire de se tuer pour se libérer. À aucun instant du « Monde occulte », Janus ne proclame que la mort qui sert à passer l'initiation est une mort physique ; il s'agit, en premier lieu, de se délivrer du moi (ce qu'Axël n'arrive pas à assumer) ; l'Éternel que l'on atteint alors est un (non-)lieu neutre et impersonnel : « l'univers ne se prosterne que devant les statues »¹⁰⁶⁸. En revanche, Sara et Axël semblent partir vers un au-delà « personnalisé » qui leur est commun, c'est-à-dire qu'ils échangent une illusion contre l'autre : « puisque l'infini seul n'est pas un mensonge, enlevons-nous [...] en *notre même Infini* »¹⁰⁶⁹. Il va sans dire que le suicide, sur un plan abstrait, est un acte dans lequel le moi, au lieu de s'anéantir, s'accomplit de manière incontestable : notre corpus en témoigne également – souvent, c'est pour pouvoir rester soi-même ou garder son moi intact qu'un protagoniste met fin à ses jours.

¹⁰⁶⁶ *Les Manuscrits* in *op.cit.*, pp. 1500–1501. Sur un certain plan, on peut se demander ce qu'il y a d'audacieux dans ce dénouement (Castex le passe sous silence) : inutile de redire que le mélodrame et le drame romantique, sans évoquer le drame naturaliste, se dénouent très souvent par un suicide ; sur un autre plan, le côté cérémonial et réfléchi du suicide d'Axël pouvait bien apparaître choquant à l'époque où l'on était persuadé, en général, que le suicide relève de la folie ou de l'égarement de raison, mais surtout d'un péché capital : si Villiers désirait rendre son œuvre « plus chrétienne », un suicide sublime allait à l'encontre de son projet...

¹⁰⁶⁷ III, 1, 1, p. 633. Cette phrase a été insérée dans le discours de Janus à la même époque que la phrase finale de l'œuvre.

¹⁰⁶⁸ III, 1, 1, p. 634. *Ibidem*, maître Janus demande à Axël : « Tu tiens donc bien à toi ? ».

¹⁰⁶⁹ IV, 2, 5, p. 677, n.s.

De même, Axël constate qu'il a « trop pensé pour *daigner* agir » (nous soulignons) ; or, toujours dans la troisième partie, maître Janus lui explique clairement que sans action, il n'atteindra aucun objectif, fût-il occulte ou réaliste : « C'est à toi de rendre réel ce qui, sans ton vouloir, n'est que possible »¹⁰⁷⁰. Dans une variante de cette scène, Janus s'exprime de manière beaucoup plus incisive :

... Regarde ! Épanouis-toi ! La Terre déroule dans l'aurore ses premières plaines, ses cités, ses forêts, ses monts et ses mers ! [...] Regarde ces claires visions dont *tu es le Dieu qui s'éveille* !

À l'action, maintenant ! Imprime-toi ! Choisis-toi la contrée ! [...] maintenant, tout désormais t'est permis, si la Foi t'enveloppe de son pennon de flamme¹⁰⁷¹...

En d'autres termes, se refuser au moi, selon maître Janus, ne signifie pas se refuser à la vie, au corps ni à l'action : bien au contraire, c'est uniquement ce refus qui peut conférer à un être vivant la possibilité d'agir pleinement et de manière libre, comme un « Dieu qui s'éveille ». Axël, quant à lui, préfère rester inerte et, au lieu de chercher l'infini sur terre (l'idée qui rejoint celle de l'infini de tous les possibles évoqué par Sara), il part le chercher dans la mort.

Notons sur ce point que Joséphin Péladan, dans sa réécriture d'*Axël*, modifie profondément le dénouement du drame en interrompant la cérémonie du suicide par l'apparition inopinée de maître Janus qui vient rappeler les amants à la raison :

Secouez la torpeur funèbre : Vivez !
 Au nom de la Rose ineffable,
 je vous somme d'accomplir le vœu sacré,
 pour lequel tous deux vous êtes nés,
 le vœu des vrais maîtres du monde.
 Un mystère profond doit s'incarner en vous. [...]
 Et maintenant, jurez !
 Acceptez la lumière, l'espérance et la vie¹⁰⁷².

Sara et Axël acceptent en se traitant d'insensés. En laissant de côté son appartenance aux Rose-Croix, faisons simplement remarquer que Péladan cherche à rendre plus manifeste l'appel à la vie sous-jacent aux discours de Janus – du même coup, par ailleurs, la réécriture de Péladan en fait une pièce à thèse. Tout cela pour dire qu'en retravaillant la dernière scène d'*Axël*, Villiers ne cherchait peut-être pas tant à atténuer l'approbation du suicide (car il est difficile de croire, de fait, que maître Janus ait pu l'approuver), que, à l'inverse, à mettre en

¹⁰⁷⁰ III, 2, 1, p. 644.

¹⁰⁷¹ *Les Manuscrits* in *op.cit.*, p. 1507, n.s. Villiers aurait décidé de ne pas utiliser cette variante pour des raisons idéologiques : maître Janus propose à Axël de devenir chef d'armée.

¹⁰⁷² Cité d'après Darcq L., Lucet S., « Manuscrit d'*Axël*, texte adapté par Joséphin Péladan » in *Littératures*, *op.cit.*, p. 179.

avant, de manière suffisamment discrète, le fait que le suicide de deux protagonistes n'instaure pas « la vertu d'un Signe Nouveau » – du moins de manière positive, bien qu'Axël, par son discours final, semble vraiment y concourir en invitant la race humaine à suivre son exemple. Castex note par ailleurs que « la simple et virginale Humanité » évoquée par Janus fait référence au concept wagnérien du « purement humain »¹⁰⁷³ ; or l'idée de l'Humanité fragmentée qui sera réunie dans la Mort ou par la Mort semble être quelque peu pessimiste et incohérente – en d'autres termes, il est difficile de comprendre comment *la mort volontaire de l'ensemble de l'Humanité* que prône Axël pourrait servir à fonder « la vertu d'un Signe Nouveau » – un signe n'a pas de sens sans interprète, sauf à croire effectivement dans l'existence de la vie après la mort, qui n'est pourtant jamais évoquée dans *Axël*...

Ainsi, maître Janus qui reste pensif et sombre ou qui soupire profondément à la vue des deux cadavres, ou bien encore la dernière phrase du didascale nous semblent indiquer que, de fait, le dénouement d'*Axël* pourrait posséder le même caractère que celui de *La Révolte*. Les deux œuvres raconteraient alors l'échec de l'être à accéder au cercle transcendantal « de son vivant » – *La Révolte* l'accomplissant, il est vrai, de manière beaucoup plus explicite. Ce serait donc l'alternative à la catharsis sublime ; bien évidemment, sur un certain plan, on ne peut y accéder que depuis la position de lecteur critique qui s'intéresse à l'histoire de l'œuvre ; néanmoins, la didascalie finale à elle seule apporte au dénouement, par la contradiction manifeste qui instaure un doute chez le lecteur virtuel, une touche d'ambiguïté anticathartique¹⁰⁷⁴.

Axël, œuvre à la fois théâtrale, romanesque et poétique, est un texte de théâtre qui ne peut, semble-t-il, opérer parfaitement qu'à travers la lecture : l'univers fictionnel en question, exceptionnellement détaillé et dynamique, se met en œuvre, sur le plan spatio-temporel, surtout à travers les didascalies qui ne prennent tout leur sens que lorsqu'elles viennent façonner la scène intime du lecteur, virtuel ou empirique, et s'emparer de son regard. D'une part, le mouvement cathartique global d'*Axël* se fonde sur la tension créée entre le cercle transcendantal et les cercles intimes des protagonistes ; d'autre part, il dépend de l'existence des mystères qui ne sont dévoilés que dans « Le monde passionnel » et qui provoquent la curiosité inquiète propre à l'état de suspension dans lequel le lecteur virtuel est immergé – cet état se caractérisant par une dilatation extrême du présent provenant des bifurcations « longues ». L'état de suspension en question ne met pas pour autant en jeu, du moins de manière signifiante, la crainte ni l'espoir : étant donné que la distance impliquée par l'identification

¹⁰⁷³ In *Œuvres complètes*, t. 2, *op.cit.*, p. 1576.

¹⁰⁷⁴ La réaction de l'un des rares lecteurs empiriques d'*Axël* de notre connaissance que nous avons interrogé sur le suicide final, était, littéralement : « Et tout ça pour ça ? » ...

aux personnages d'*Axël*, et plus particulièrement aux protagonistes « surhumains », est relativement importante, et qu'*Axël* et Sara sont, de plus, parfaitement détachés des mondes possibles qu'ils traversent, le clivage entre le lecteur virtuel et l'univers fictionnel est trop important pour qu'une tension cathartique « classique » puisse s'établir pendant les trois premières parties. Le double suicide des protagonistes, le point culminant du mouvement cathartique global, peut toutefois être interprété du moins de deux manières opposées, en fonction de l'importance que l'on accorde à la doctrine de maître Janus. Si l'on tient compte du fait que celle-ci vise l'accomplissement du dispositif en permettant d'atteindre la liberté ultime du « contemplateur essentiel » de l'univers sans avoir à mourir physiquement, le dénouement relève de l'anticatharsis ; si l'on préfère croire que c'est par le suicide que les protagonistes réussissent à atteindre l'infini, il s'agit clairement d'une catharsis jouissive qui s'opère par le sublime. Rien n'empêche pourtant de penser que les deux interprétations peuvent coexister pour le lecteur virtuel, s'ouvrant ainsi sur un dénouement que le suicide rend ambigu et incertain.

Les dénouements de trois pièces de Maeterlinck que nous allons maintenant aborder se fondent, eux aussi, sur l'incertitude liée au caractère indéfinissable de la mort. En s'opposant au « il faut vivre » optimiste du *Trésor des humbles*¹⁰⁷⁵, ces mondes fatalistes privilégient la lumière du transcendant, porteuse du malheur, à la lumière diurne ; de plus, il est littéralement impossible de décider si c'est la mort qui vient attraper les personnages ou si ce sont les personnages qui choisissent de ne pas résister à elle.

3. Chutes : la mort chez Maeterlinck

... Je ne sais où je vais ni ne veux le savoir ; et c'est là, peut-être, l'état d'âme des meilleurs d'entre nous¹⁰⁷⁶...

Maurice Maeterlinck a été largement influencé par Villiers. Néanmoins, si dans le théâtre de ce dernier, on repère encore des structures propres au drame romantique, et notamment sur le plan de l'action qui se caractérise souvent par une grande violence, ce n'est plus le cas de Maeterlinck qui, dans « Le tragique quotidien », exprime de manière très claire sa réticence envers « le vacarme inutile d'un acte violent » : et même de tout acte violent, aimerions-nous ajou-

¹⁰⁷⁵ « Il faut vivre, vous tous qui traversez des jours et des années sans actions, sans pensées, sans lumières, parce que votre vie, malgré tout, est incompréhensible et divine. Il faut vivre, parce que nul n'a le droit de se soustraire aux événements spirituels des semaines banales. Il faut vivre, parce qu'il n'y a pas d'heures sans miracles intimes et sans significations ineffables. Il faut vivre, parce qu'il n'y a pas un acte, pas un mot, pas un geste qui échappe à des revendications inexplicables en un monde « où il y a beaucoup de choses à faire, et peu de choses à savoir »... » (*Le Trésor des humbles*, op.cit., p. 84).

¹⁰⁷⁶ Maeterlinck M., « Confession de poète » in *Fin de siècle et symbolisme en Belgique. Œuvres poétiques*, Bruxelles : Éditions Complexe, 1998, p. 354.

ter, car dans ce théâtre (excepté peut-être dans *La Princesse Maleine* et dans *La Mort de Tintagiles*), la violence est atténuée à l'extrême afin de mettre au jour « la voix profonde » de la Vie¹⁰⁷⁷ qui ne peut être entendue qu'à travers le silence. De même, la dimension de l'Imaginaire des univers fictionnels de Villiers est riche, complexe et, dirions-nous, romanesque, tandis que celle des mondes maeterlinckiens¹⁰⁷⁸, bien qu'elle abrite souvent des châteaux médiévaux ressemblant à celui d'*Axël*, bien qu'elle soit aussi dynamique, n'est jamais aussi détaillée. L'Imaginaire maeterlinckien repose davantage sur le jeu de la lumière ou bien sur le clair-obscur ; l'espace scénique, chez cet auteur, n'est jamais surchargé d'objets : en comparaison avec les didascalies villieriennes, celles de Maeterlinck sont assez généralisées, et l'action se déroule souvent dans une chambre de palais anonyme munie de fenêtres et de portes ; d'une certaine manière, l'Imaginaire repose ici sur le vide qui lui confère en même temps sa plénitude propre. Le silence et le vide sont donc deux mots-clés du théâtre de Maeterlinck auxquels on peut en ajouter un troisième : l'incertitude.

Dans ce théâtre, il est en effet rarement possible d'être tout à fait certain de la réalité de tel ou tel événement majeur, c'est-à-dire apte à transformer le réseau fictionnel, surtout lorsque l'événement en question appartient au hors-scène : il se conçoit alors sur le mode d'un « peut-être » troublant. La mort du personnage est l'un de ces événements, mais il faut préciser que dans les trois pièces que nous allons aborder, à savoir *Alladine et Palomides*, *Aglavaine et Sélysette* et *Intérieur*, l'incertitude concerne non pas la mort en tant que telle, mais la nature de la mort : paradoxalement, et contrairement à l'ensemble des pièces que nous avons abordées jusqu'ici, nous sommes en présence de trois morts *probablement* volontaires ; en d'autres termes, on ignore si la jeune fille d'*Intérieur*, la « petite Sélysette » et les personnages éponymes d'*Alladine et Palomides* meurent par accident ou s'ils se laissent mourir.

Nous laissons ainsi de côté *La Princesse Maleine* bien qu'il se dénoue, notamment, par le suicide effectif du prince Hjalmar : celui-ci se frappe du poignard avec lequel il vient de tuer la reine Anne, ayant appris que c'est elle qui a assassiné la princesse Maleine, sa fiancée. Toutes ces morts ont lieu dans l'espace scénique. Sur un certain plan, le suicide on ne peut plus concret de Hjalmar s'oppose à l'ambiguïté des morts qui nous intéressent dans ce chapitre ; par ailleurs il s'agit de la première œuvre dramatique de Maeterlinck, qui est encore fortement influencée par le modèle shakespearien, ce qui en fait avant tout une forme de réécriture d'*Hamlet*¹⁰⁷⁹. Dans *La Princesse Maleine*, les éléments qui formeront plus tard l'essence du théâtre maeterlinckien sont encore en germe, et la violence déborde. De même, le suicide du prince Hjalmar nous semble ne pas s'inscrire pleinement dans le tissu dramaturgique de la pièce (qui

¹⁰⁷⁷ *Le Trésor des humbles*, op.cit., p. 103.

¹⁰⁷⁸ Notons que nous revenons vers la logique des mondes en abandonnant celle de l'univers qui n'est propre, de fait, qu'au corpus villierien.

¹⁰⁷⁹ Voir sur ce point le commentaire de Fabrice van de Kerckhove dans l'édition critique de *La Princesse Maleine* (Bruxelles : Espace Nord, 2016).

reste par ailleurs relativement « classique ») ; en d'autres termes, c'est une mort presque secondaire, voire gratuite au regard des enjeux principaux de la pièce : ni les discours, ni le comportement du personnage ne laissent présager ce suicide qui ne modifie guère le monde fictionnel, à l'inverse, par exemple, de la mort du personnage éponyme. Dans le tumulte final, on oublie le prince Hjalmar aussitôt qu'il rend son dernier souffle : même le roi Hjalmar, son père, ne s'en souvient plus ; en revanche, il déplore longuement la mort de la petite Maïleine. Si le suicide du prince produit un certain effet sur le lecteur virtuel, c'est surtout par son caractère inattendu ; mais il nous semble qu'il ne revêt pas d'importance primordiale dans la constitution du mouvement cathartique, à l'inverse des suicides probables qui nous intéressent dans ce chapitre.

Dans les trois pièces examinées, le suicide se présente sous la forme d'une non-résistance à la mort. D'une certaine manière, il s'agit d'un suicide « négatif » ; or, compte tenu des particularités des drames en question, c'est l'unique forme que la mort volontaire puisse emprunter dans ce contexte, car la notion de volonté même s'y trouve transformée. Cela tient en grande partie à la nature fataliste des mondes fictionnels en question¹⁰⁸⁰ : l'avenir, annoncé, sinon déterminé, par de mauvais présages, s'avère être une « eau morte ». Tout événement, tout changement ont pour l'horizon le malheur et/ou la mort ; les personnages sont impuissants en face des forces supérieures, celles de la destinée. Par conséquent, toute action est inutile et la volonté, source de l'action, ne se manifeste guère : même lorsqu'un personnage en semble être pourvu, ou désire s'en servir, la fatalité l'assujettit rapidement¹⁰⁸¹. Le suicide « positif », qui, de plus, est un acte violent, devient ainsi difficilement envisageable. En revanche, la non-résistance à la mort, qui nous intéresse ici, implique une décision *consciente* : et, dans le théâtre de Maeterlinck, cette conscience des forces supérieures est déjà une forme d'action. Dans cette optique, on saisit mieux la différence entre la mort accidentelle et la non-résistance à la mort : la première relève pleinement du hasard à l'opposé de la seconde ; toutefois, cette différence, sur le plan physique, est imperceptible pour un regard extérieur. C'est pour cela que dans les pièces examinées, la question centrale qui se pose est de savoir si la mort a été préméditée ou pas ; or cette question ne trouve pas pour autant de réponse. Dès lors, pour les personnages et, par extension, pour le lecteur virtuel, la mort

¹⁰⁸⁰ Sur ce point, il est curieux de constater que dans les essais de Maeterlinck, la vie est également placée sous le signe de la fatalité : pourtant, à l'inverse des drames, les essais sont véritablement optimistes. *Grosso modo*, selon Maeterlinck, dans ce monde fataliste, comme nous ignorons les mobiles de notre destinée, même l'événement le plus insignifiant recèle le mystère, et bien que le mystère nous soit inaccessible, il faut toujours tendre à le sonder – sait-on jamais ? Dans la même perspective, il est inutile de se soucier de l'avenir : il faut vivre dans le présent, le plus pleinement possible.

¹⁰⁸¹ Il en va ainsi de Palomides : le roi Ablamore constate amèrement que si avant le début de l'action, c'était quelqu'un que « les événements sembl[ai]ent attendre à genoux », dès l'instant où il a rencontré Alladine, « quelque chose est brisé ». (*Alladine et Palomides in Trois petits drames pour marionnettes*, Bruxelles : Renaissance du livre, 2009, p. 23). Notons que Maeterlinck avait même pensé à mettre à son drame le sous-titre « Ne touchez pas aux événements ».

s'avère être à la fois volontaire et accidentelle, ce qui transforme également la nature du mouvement cathartique. Du coup, ce dernier repose, de même que chez Villiers, sur l'état de suspension et sur l'attente bien plus que sur l'alternance de l'inquiétude et de l'espoir.

Sur ce plan, il est étonnant que la critique situe souvent, et cela de manière catégorique, les morts examinées dans ce chapitre du côté du suicide (sacrificiel) tout en oubliant l'indétermination essentielle à cet événement. Pour n'en donner que deux exemples, dans son article « Le suicide de l'avenir », Andrea Accardi évoque non seulement le suicide de Sélysette (qu'il qualifie, de plus, d'une « vengeance masquée », ce qui est absurde si l'on prend en considération la logique de la construction du personnage), mais aussi le suicide de la jeune fille d'*Intérieur*¹⁰⁸² ; et Peter Szondi dit que celle-ci « s'est jetée dans l'eau »¹⁰⁸³. Or c'est précisément dans l'ambiguïté de ces morts que réside, on le verra, l'essentiel du drame maeterlinckien...

Notons aussi que si nous n'abordons pas, au sein de ce chapitre, les pièces de Maeterlinck par ordre chronologique, c'est que le monde fictionnel d'*Intérieur* n'est pas conçu selon les mêmes lois que ceux d'*Alladine et Palomides* et d'*Aglavaine et Sélysette*. Fondé sur une certaine métathéâtralité, *Intérieur*, on aura l'occasion de s'en convaincre, amplifie à l'extrême l'incertitude que nous venons d'évoquer ; de plus, la temporalité de cette pièce change radicalement par rapport à deux autres : l'action se noue *et se déroule* à l'instant où les deux autres se dénouent, c'est-à-dire à l'instant qui suit une mort probablement volontaire et précède l'annonce de cette mort. Or bien qu'*Intérieur* présente des différences notables sur le plan dramaturgique, sur le plan philosophique, il met en scène, tout comme *Alladine et Palomides* et *Aglavaine et Sélysette*, les êtres heureux dont la fatalité vient éveiller les âmes ; la beauté de celles-ci s'épanouit alors à la lumière de la mort¹⁰⁸⁴.

¹⁰⁸² In *Les Lettres romanes*, vol. 66, no. 3-4, 2012, p. 384.

¹⁰⁸³ *Théorie du drame moderne, op.cit.*, p. 56

¹⁰⁸⁴ Cf. le propos du *Trésor des humbles* : « C'est notre mort qui guide notre vie et notre vie n'a d'autre but que la mort. Notre mort est le moule où se coule notre vie et c'est elle qui a formé notre visage. [...] Et quelle vie ne s'éclaire dans la pure, froide et simple lumière qui tombe sur l'oreiller des dernières heures ? » (*Op.cit.*, p. 40)

3.1. *Alladine et Palomides*¹⁰⁸⁵ : « Ils ne font aucun effort pour se sauver¹⁰⁸⁶ »

... Ou bien ils ont glissé en reculant sur le rocher qui
surplombe le lac, et seront tombés par mégarde¹⁰⁸⁷ ...

Dans *Alladine et Palomides*, un des *Trois Petits drames pour marionnettes*, l'action semble se dérouler sur deux plans : un plan pour ainsi dire ordinaire (ou quotidien) et un plan « métaphysique ». Sur le premier plan, il s'agit d'une intrigue d'amour quasiment mélodramatique, si l'on fait exception du statut des personnages : la veille de son mariage avec Astolaine, fille du roi Ablamore, le jeune Palomides arrive dans le palais du roi, où il rencontre Alladine, « une petite esclave grecque venue du fond de l'Arcadie » ; ils tombent amoureux et veulent fuir ensemble chez le père de Palomides, mais leur projet échoue et ils meurent après être tombés du haut d'un rocher de la grotte souterraine dans laquelle Ablamore les avait enfermés. Ce premier plan fusionne avec le second, métaphysique, qui se déploie principalement au niveau de l'Imaginaire et sur lequel les événements les plus banals se voient conférer une incertitude essentielle, grâce à laquelle le Réel peut se manifester au sein du dispositif : c'est également sur ce plan, sous-jacent au plan discursif, que la destinée amène, doucement, les personnages à la découverte de leurs âmes et que ces dernières peuvent communiquer.

Pour n'en donner qu'un exemple, l'amour d'Alladine et Palomides n'est concrètement évoqué pour la première fois que dans la troisième scène du second acte ; Ablamore le déduit du baiser des protagonistes qu'il pense avoir surpris :

ABLAMORE : [...] Tu aimes Palomides et tu l'as embrassé sous mes yeux...

ALLADINE : Non¹⁰⁸⁸.

Ce baiser est, comme la mort des protagonistes, un événement incertain et pourtant fondamental à l'intrigue ; Ablamore insiste sur sa réalité, mais Alladine le nie trois fois de suite ; et le lecteur virtuel, de fait, ne saura jamais s'il a eu lieu ailleurs que dans l'imagination d'Ablamore. Au niveau de l'Imaginaire, d'autre part, on peut apercevoir des signes prémonitoires traduisant à la fois l'existence d'un lien entre Alladine et Palomides et le caractère fatal de ce lien : lorsque les personnages se donnent la main pour la première fois, le cheval de Palomides effraie l'agneau d'Alladine¹⁰⁸⁹ ; dans la première scène de l'acte suivant, Ablamore découvre Alladine pâle, souffrante et qui vient se blottir, en pleurant,

¹⁰⁸⁵ In *Trois petits drames pour marionnettes*, Bruxelles : Renaissance du livre, coll. « Espace Nord », 2009.

¹⁰⁸⁶ IV, 1, p. 47.

¹⁰⁸⁷ V, 1, p. 49.

¹⁰⁸⁸ II, 3, p. 27.

¹⁰⁸⁹ I, 1, p. 20.

contre sa poitrine : on apprend par la suite que tout au long de cette scène, Palomides était assis derrière la porte close de la chambre, la regardant fixement¹⁰⁹⁰ ; enfin, lorsque les personnages éponymes se croisent sur le pont-levis du palais et que Palomides appelle vers lui l'agneau familial d'Alladine, celui-ci glisse, roule dans le fossé et disparaît dans l'eau bouillonnante qui descend des montagnes. Difficile toutefois d'établir une causalité solide entre ces événements et le lien unissant Alladine et Palomides ; difficile aussi de définir ce dernier avec certitude jusqu'à ce que dans l'acte IV, au seuil de la mort, les protagonistes s'avouent leur amour et s'embrassent – pour la première fois, peut-être... La tension dramatique change ainsi de nature : dès qu'elle est fondée sur un savoir indécis, elle n'est plus aussi aiguë ; en même temps, elle est renforcée par une inquiétude *vague* vis-à-vis des prémonitions annonciatrices d'un malheur anonyme qui vont de pair avec le désir de voir l'incertitude devenir l'infailibilité.

L'Imaginaire submerge ainsi le Symbolique. Sur ce plan, notons que l'espace-temps fictionnel, qu'il s'agisse de l'espace scénique ou du hors-scène concret, traduit toujours la même instabilité inquiétante liée à la mort et à l'insondable : le palais d'Ablamore recèle des « escaliers qui ne mènent nulle part et des terrasses dont l'on n'aperçoit rien », des « corridors qui tournent sans raison ; et d'autres qui ne tournent pas et qui se perdent entre les murs »¹⁰⁹¹ ; le pont-levis que nous venons d'évoquer surplombe « l'eau noire qui [...] bouillonne horriblement entre les murs »¹⁰⁹² ; les fenêtres du palais donnent sur la mer ou sur le parc qui abrite « l'avenue de jets d'eau » qu'Ablamore a fait élever à la suite de la mort de ses filles¹⁰⁹³ ; enfin, il y a les eaux souterraines profondes qui accueillent les protagonistes à la fin du quatrième acte et dans lesquelles, par la suite, on trouve « le cadavre décomposé de l'agneau d'Alladine »¹⁰⁹⁴. De plus, comme nous l'avons dit, cet espace-temps fictionnel très sombre, que la lumière du jour pénètre rarement tout en le mettant en péril¹⁰⁹⁵, abrite les âmes des personnages qui n'ont pas besoin de parole pour se parler : le transcendant s'inscrit ainsi au sein de l'espace scénique, mais reste pourtant invisible ; et l'âme en tant que telle relie le cercle transcendantal aux cercles intimes des personnages¹⁰⁹⁶ : c'est par ailleurs lorsqu'un être jusqu'ici « incons-

¹⁰⁹⁰ II, 1, p. 24. « Il [Ablamore] court à la porte du fond et l'ouvre à deux battants. On voit Palomides assis sur un banc, en face de cette porte. Il n'a pas eu le temps de détourner les yeux ».

¹⁰⁹¹ I, 1, p. 21.

¹⁰⁹² II, 2, p. 25.

¹⁰⁹³ II, 1, p. 22.

¹⁰⁹⁴ V, 1, p. 49.

¹⁰⁹⁵ Comme chez Villiers, une différence existe au niveau de l'éclairage : dans *Alladine et Palomides*, on repère la lumière « surnaturelle », liée au merveilleux (IV, 1, p. 44) et la lumière du jour, aveuglante, qui rend aux choses leur aspect réel.

¹⁰⁹⁶ L'âme est pour Maeterlinck un phénomène bien réel, si l'on en croit *Le Trésor des Humbles* : elle relève du transcendant et de l'explicable, mais en même temps, elle se trouve près « de notre être visible » et elle peut s'apercevoir dans des rares moments de « silence véritable » entre deux êtres. Le théâtre de Maeterlinck illustre parfaitement cette

cient » découvre, pour la première fois, l'existence de son âme qu'il est amené à ne plus pouvoir ou ne plus même vouloir résister à la mort.

Conscience et violence

Les êtres des personnages dans *Alladine et Palomides* se trouvent en apparence dans un rapport hiérarchique¹⁰⁹⁷ : Astolaine et Ablamore sont des êtres « supérieurs », ayant conscience de l'existence des âmes et du cercle transcendantal, donc de la destinée (il faut noter que la destinée, dans ce contexte, surpasse l'âme¹⁰⁹⁸). La petite Alladine est un être « aveugle » qui agit sans rien savoir des forces qui la guident ; enfin, Palomides se trouve dans un entre-deux : Astolaine, « l'âme de tous », est celle qu'il avait cherchée depuis longtemps, mais une force irrésistible l'attire vers Alladine ; ce qui lui fait avouer à Astolaine : « Je t'aime [...] plus que celle que j'aime »¹⁰⁹⁹. L'amour quitte ainsi la modalité binaire habituelle, selon laquelle il s'oppose à la haine, et devient un phénomène plus complexe, comportant plusieurs degrés ; en conséquence, un personnage devenu conscient de l'existence de son âme ne peut plus haïr, ce qui atténue manifestement la violence au sein du monde fictionnel.

En présence d'un être « supérieur », les conflits ne peuvent donc plus épanouir, car cet être perçoit clairement la nature fataliste du monde qu'il habite et *l'accepte* ; alors, il agit selon la bonté qui lui est inhérente et qu'il sait également propre aux êtres « inconscients », car, depuis sa position, il ne peut que s'apitoyer sur d'autres – d'autant plus que ceux-ci ignorent le caractère tragique du monde qu'ils habitent¹¹⁰⁰, – et se sacrifier à eux quand l'occasion se présente. Ainsi, Astolaine, qui a « une âme que l'on voit autour d'elle, qui vous prend dans ses bras comme un enfant qui souffre et qui sans rien vous dire vous console de tout »¹¹⁰¹, lorsque Palomides vient s'excuser auprès d'elle, car il doit obéir à l'attrait incompréhensible d'Alladine, donc aux lois qui le surpassent, constate simplement qu'on « ne fait pas ce que l'on voudrait faire... et je n'ignorais pas que vous alliez venir »¹¹⁰² pour ensuite aider les deux amants à s'enfuir ; c'est elle également qui vient les sauver du souterrain où le roi Ablamore les a enfermés. En même temps, on perçoit qu'Ablamore, qui n'arrive pas

acception de l'âme. Voir également « Le silence » et « Le réveil de l'âme » in *Le Trésor des Humbles*, *op.cit.*

¹⁰⁹⁷ Nous le désignons ainsi aux fins de l'analyse : en fait, selon la philosophie maeterlinckienne, une « âme d'enfant » peut être supérieure à une « grande âme » – on s'en persuadera à l'examen d'*Aglavaine et Sélysette*.

¹⁰⁹⁸ « Il faut bien qu'il y ait des lois plus puissantes que celles des âmes dont nous parlons toujours », dit Astolaine (II, 4, p. 30).

¹⁰⁹⁹ II, 4, p. 30.

¹¹⁰⁰ Dans *Les Aveugles*, le même principe est en jeu ; et c'est probablement au lecteur/spectateur virtuel de cette pièce que la position de l'être « supérieur », être « voyant » est accordée, ce qui met en œuvre une pitié-compassion puissante propre, en général, à l'œuvre dramatique de Maeterlinck.

¹¹⁰¹ I, 1, p. 19.

¹¹⁰² II, 4, p. 30.

à accepter la fatalité de plein gré, est plus enclin aux actes violents. Chez lui, on trouve d'emblée le désir « d'agiter [...] l'eau qui paraissait morte au fond des grandes cuves de l'avenir »¹¹⁰³ ; pourtant, les événements qu'il appelle finissent par le rendre fou et par régner sur lui¹¹⁰⁴ ; de même, un conflit insidieux surgit entre la sagesse et la volonté d'agir, le conflit dont témoigne clairement la troisième scène de l'acte II, où Ablamore se retrouve seul avec Alladine pour l'interroger sur le baiser qu'il aurait surpris.

ABLAMORE :

... Je n'en veux pas à Palomides, bien que tout ce qu'il fait puisse paraître inexcusable. Et quant à toi, qui pourrais t'en vouloir ? Tu obéis à des lois que tu ne connais pas et tu ne pouvais agir autrement [...] tu sais d'avance que je pardonne tout¹¹⁰⁵.

Ablamore comprend donc, au même titre que sa fille, qu'il y a des forces supérieures responsables des événements ; pourtant, la question qui le tourmente est celle de savoir si Alladine avait « quelque dessein secret en suivant Palomides » sous la fenêtre d'Astolaine – en d'autres termes, même s'il peut tout pardonner, il lui est difficile d'accepter l'intentionnalité probable d'un tel acte. Dans une telle configuration, le personnage qui agit par sa propre volonté se situe du côté des forces « supérieures » et en devient quasiment terrifiant, car sur un certain plan, il a l'audace de maîtriser la mort. Les événements, chez Maeterlinck, relèvent donc du Réel ; celui qui ose les toucher s'expose forcément et met en péril les autres ; il est ainsi important de savoir si son acte est intentionnel ou, à l'inverse, soumis à une intentionnalité « transcendante » que l'on ne peut qu'accepter humblement.

Ce désir de rendre l'événement plus lisible est tellement ardent¹¹⁰⁶ que, lorsqu'Alladine nie le fait même d'avoir rencontré Palomides « hier soir », Ablamore recourt, exceptionnellement, à la violence physique afin d'apprendre la vérité. Il lui saisit les bras et les lui renverse derrière la tête :

¹¹⁰³ I, 1, p. 18.

¹¹⁰⁴ Cf. « ... mon pauvre vieux père, poursuivi d'une inquiétude étrange, s'irritait sans raison de ce calme qui semble cependant la forme la moins dangereuse du bonheur. Il y a quelque temps [...] il montait au haut d'une tour [...] il appelait autour de nous les événements qui se cachaient depuis longtemps à l'horizon. [...] quelques jours ont suffi pour qu'ils règnent à sa place. Il a été leur première victime. » (V, 1, pp. 48–49)

¹¹⁰⁵ II, 3, pp. 26–27.

¹¹⁰⁶ Il va de soi qu'Ablamore est également motivé par une sorte de jalousie et par le désir de protéger sa fille. Nous ne nous concentrons que sur le plan « métaphysique » de cette scène.

Ah ! tu ne parles pas !... Il arrivera bien un moment où toute l'âme jaillira comme une eau pure, de la douleur¹¹⁰⁷... [...] la vérité nue se cache entre les rocs... Je vois déjà ses gestes dans tes yeux, et son haleine fraîche va laver mon visage... [...] (*Il la lâche soudain.*) J'ai entendu tes os gémir comme des petits enfants... Je ne t'ai pas fait mal ?... Ne reste pas ainsi, à genoux devant moi... C'est moi qui me mets à genoux. [...] Je suis un misérable... Il faut avoir pitié¹¹⁰⁸...

Ce n'est que lorsqu'il aperçoit quelque chose dans le regard d'Alladine (serait-ce son âme ? ou bien la vérité indicible ?) et qu'il entend ses os « gémir comme des petits enfants » qu'Ablamore revient à lui : il se souvient qu'Alladine elle-même est une « petite âme » et que son propre comportement est ainsi inexcusable. La conscience de soi, lorsqu'elle revient au personnage, l'empêche donc d'agir avec violence ; et si Ablamore, par la suite, enferme Alladine, les mains liées par ses cheveux, dans sa chambre, ou qu'il ordonne de faire descendre Alladine et Palomides dans le souterrain, c'est qu'il vient de perdre la raison dans la lutte inutile contre la fatalité.

Tristesse majestueuse

Comme les accès de violence sont rares dans le monde fictionnel d'*Alladine et Palomides* et qu'ils sont, de plus, rapidement maîtrisés par la prise de conscience de la situation, l'inquiétude que pourrait éprouver le lecteur virtuel s'en trouve atténuée. Le mouvement cathartique repose alors, de ce côté-ci, sur une pitié-compassion puissante envers *l'ensemble* des personnages de la pièce : cette pitié surgit, pour une part, à travers le regard que portent sur le monde les êtres supérieurs qui côtoient le cercle transcendantal ; et il va de soi que la pitié d'un tel être s'avère universelle. Ce dispositif ressemble au dispositif que nous avons signalé à propos de certains mélodrames et drames romantiques de notre corpus, dans lesquels il est possible de repérer un personnage-spectateur, d'habitude plus intelligent et/ou plus sage que d'autres, qui, en choisissant de se distancier de l'action dramatique, est susceptible de compatir aux souffrances des personnages jetés dans le tourbillon des passions (ainsi le Quaker de Vigny ou le Balthazar de Daudet), ce qui sert à renforcer la pitié envers ces derniers. Toutefois, chez Maeterlinck, les personnages-spectateurs ou les êtres « supérieurs » sont d'habitude plusieurs ; qui plus est, étant donnée la spécificité de l'action dramatique, le degré de la distanciation du personnage dépend non pas du degré de son implication dans l'action, mais du degré de la prise de conscience vis-à-vis du cercle transcendantal qui conditionne les événements. Ablamore, Astolaine et Palomides sont tous spectateurs de leur propre drame et du drame d'autrui. De la sorte, le dispositif d'*Alladine et Palomides* sert à ré-

¹¹⁰⁷ Observons au passage que l'âme se présente ainsi comme un phénomène à la fois intra- et extracorporel : l'âme d'un être « inconscient » se situe à l'intérieur de son corps ; dès qu'il en prend conscience, l'âme commence à « rayonner » autour de lui. De même, on ne s'étonne pas, le regard s'avère être le miroir de l'âme.

¹¹⁰⁸ II, 3, pp. 27–28.

pandre la pitié-compassion que le lecteur virtuel du drame éprouve par identification aux personnages. À l'inverse des êtres « surhumains » de Villiers, ceux-ci n'empêchent pas une identification « positive ». Nous allons jusqu'à postuler que de la sorte, Maeterlinck met en jeu, d'une façon qui lui est propre, le tragique racinien – du moins tel qu'il se manifeste au dénouement de *Bérénice*¹¹⁰⁹, l'unique tragédie de Racine dans laquelle le sang et la mort sont absents. Titus, Antiochus et Bérénice, parfaitement conscients de leur destinée, de leurs actes et n'ayant pas d'autre choix que de se séparer, suscitent, chez le lecteur, la même « tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir d'une tragédie »¹¹¹⁰ que les personnages maeterlinckiens : au dénouement d'*Alladine et Palomides*, on verra, elle atteint son comble.

Quant à la tension dramatique provoquée par l'alternance de l'inquiétude et de l'espoir, à l'inverse d'*Intérieur*, où elle disparaît du simple fait que, d'emblée, il n'y a rien à espérer, dans *Alladine et Palomides* (comme dans *Aglavaine et Sélysette*) elle est encore présente si l'on suit rigoureusement le plan « ordinaire » de l'action : le lecteur virtuel peut espérer la réunion d'Alladine et Palomides jusqu'à la fin de l'acte IV ; pourtant, il faut noter que cette tension se voit toujours influencée, d'un côté, par l'incertitude propre au niveau « métaphysique », et de l'autre, par le fait que l'ensemble des personnages est digne de sympathie et de compassion. Cela crée une situation dans laquelle il est difficile de décider, en restant sur le plan « ordinaire », si le lecteur virtuel doit désirer la réunion d'Alladine et Palomides ou bien le retour de Palomides chez Astolaine, c'est-à-dire le retour du monde fictionnel à l'état de choses initial¹¹¹¹. Peut-être qu'en la circonstance, ce désir se généralise et s'applique au monde possible en tant que tel : l'espoir du lecteur virtuel porte alors non pas sur la réalisation d'un événement « banal », telle que la réunion des amants ou leur fuite, mais sur l'éventualité (de moins en moins probable) de ne pas voir les personnages succomber à la fatalité ou bien encore de ne pas voir leurs cercles intimes engouffrés par le cercle transcendantal qui abrite la mort. Car le conflit principal du théâtre maeterlinckien est bien celui de l'être et de la mort : même s'il n'est jamais exprimé en termes clairs, il est sous-jacent à l'ensemble des situations scéniques qui, du même coup, empruntent la forme d'une attente silencieuse et incertaine ; la tension dramatique, dans ce cas, se traduit par un état de suspension. Le silence (le non-dit, le non exprimé, ou,

¹¹⁰⁹ De fait, les ressemblances entre le tragique de Maeterlinck et le tragique de Racine sont encore plus nombreuses, allant de la composition de l'espace-temps jusqu'à la nature de la mort. Une mise en parallèle détaillée mériterait bien d'être effectuée, mais elle dépasserait le cadre de la présente étude...

¹¹¹⁰ Racine J., *Préface de Bérénice* in *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 450.

¹¹¹¹ Dans *Aglavaine et Sélysette*, notons en anticipant, cette décision – du moins pour le lecteur virtuel de cette œuvre – s'avère quasiment impossible du fait que les trois protagonistes, à savoir Aglavaine, Méléandre et Sélysette, s'entraiment : alors le lecteur virtuel est amené à désirer la réalisation de cette réunion, qui est pourtant d'emblée posée comme irréalisable sur le plan « humain ».

enfin, le transcendant) et l'incertitude en sont des éléments primordiaux : chez Villiers, on l'a vu, le lecteur virtuel se trouve dans un état similaire ; or dans ce cas, le plus souvent, l'événement que le lecteur virtuel attend est nommé, ce qui le rend plus concret et moins inquiétant. Le lecteur virtuel de Maeterlinck, semble-t-il, doit éprouver, tout au long de la lecture, une vague angoisse insaisissable ; en revanche, la pitié et la « tristesse majestueuse » se ressentent de manière claire. Le « tragique quotidien » suggère donc de refouler la crainte dans le silence et d'amplifier la pitié-compassion. En résultat, paradoxalement et de manière toute autre que chez Zola ou chez Villiers¹¹¹², une anticatharsis – on y reviendra.

Incarnation du mystère

L'état de suspension est également soutenu par le cheminement d'Alladine et Palomides vers la découverte mutuelle de leurs âmes et vers le cercle transcendant dont ils transgressent la frontière en rencontrant la mort. Dans l'unique scène de l'acte IV, Alladine et Palomides se retrouvent dans le noir de vastes grottes souterraines, les yeux bandés, les mains liées. Notons qu'au fil des événements, les personnages se meuvent des espaces extérieurs (jardin, pont-levis) à la fois vers l'intérieur (chambres et corridors du palais) et dans la profondeur (grottes) pour enfin expirer dans le hors-scène : ce mouvement correspond tout à fait à la découverte du soi, si l'on se réfère à la psychanalyse jungienne voyant dans les espaces rêvés ou fictionnels le reflet de l'espace intime. De même, dans la scène évoquée, se met en œuvre la dialectique de l'aveuglement et de la vision que l'on retrouve dans d'autres pièces du premier théâtre : au début, Alladine et Palomides ne sont que des êtres « aveugles » ; mais dans la grotte, ils arrachent les bandeaux qu'on leur a mis sur les yeux : alors ils voient la lumière merveilleuse envahissant le souterrain. Les bandeaux sont à la fois objets scéniques concrets, évoqués par les didascalies, et une métaphore faisant référence à la limite entre la réalité et le mystérieux qu'il faut franchir (« Je ne veux pas entrer comme une aveugle dans ton âme », dit Alladine à Palomides en le priant de lui arracher le bandeau¹¹¹³) ; la parole des personnages, dans cette scène, fait pleinement fusionner les niveaux « ordinaire » et « métaphysique », en faisant penser à l'éveil de l'âme ainsi qu'à la quête de la lumière transcendante qui ne s'offre qu'à ceux qui viennent la chercher en abandonnant sa propre lumière :

PALOMIDES :

[...] Ils ont cru nous ensevelir dans la nuit. Ils descendaient ici, avec des flambeaux et des torches et ne voyaient que les ténèbres, tandis que la lumière vient à notre rencontre puisque nous n'avons rien... Elle augmente sans cesse... [...]

¹¹¹² Chez Zola, pour rappel, le caractère anticathartique de certains dénouements dépend de l'absence de pitié au profit de la terreur, tandis que chez Villiers, il repose soit sur le rabattement du dispositif à la structure, comme dans *La Révolte*, soit sur l'impossibilité d'interpréter le dénouement de manière univoque, comme dans *Axël*.

¹¹¹³ IV, 1, p. 42.

Moi aussi, je dormais. Je n'ai rien entendu et j'avais un bandeau sur les yeux avant d'avoir pu les ouvrir. Je me suis débattu dans les ténèbres¹¹¹⁴...

En même temps, baignant dans cette lumière qui monte de l'eau, les protagonistes s'aperçoivent qu'ils se trouvent au bord du gouffre, au seuil de la mort : « nous sommes sur la crête d'un rocher qui surplombe l'eau qui nous illumine »¹¹¹⁵. La lumière surnaturelle transforme l'espace selon sa propre nature : « ... nous nous embrassons dans les vestibules du ciel... Vois-tu les pierreries des voûtes ivres de vie qui semblent nous sourire ; et les milliers et les milliers d'ardentes roses bleues qui montent le long des piliers... »¹¹¹⁶ ; or l'instant sublime ne dure pas : des pierres commencent à se détacher à l'extrémité de la voûte et la lumière du jour pénètre le souterrain tout en restituant un aspect triste et banal à l'espace où « les portes d'or d'un paradis nouveau »¹¹¹⁷ viennent de s'ouvrir devant les protagonistes :

*... la lumière entrant à flots de plus en plus irrésistibles leur révèle peu à peu la tristesse du souterrain qu'ils ont cru merveilleux ; le lac miraculeux devient terne et sinistre ; les pierreries s'éteignent autour d'eux [...] Enfin, tout un pan de rocher s'abat brusquement dans la grotte. Le soleil entre, éblouissant. On entend des appels et des chants au-dehors. Alladine et Palomides reculent*¹¹¹⁸.

Cette scène fait penser au dénouement du « Monde passionnel » d'*Axël*. Sur le plan « métaphysique » et celui de l'Imaginaire, on repère le même mouvement que chez Villiers : d'abord, les protagonistes se rencontrent et se reconnaissent véritablement pour la première fois¹¹¹⁹ ; par la suite, ils se laissent envahir et fasciner par le sublime qu'ils voient dans la lumière souterraine ; enfin, la réalité extérieure, dans sa crudité, remplit l'espace en détruisant le mystérieux et en rappelant aux amants que dans la lumière diurne, les choses ne se voient jamais de la même façon que la nuit : accompagnée de chants qui se font entendre au-dehors, la lumière du jour dissipe la lumière surnaturelle. Dans *Axël*, ce même mouvement fait partie du hors-scène abstrait, créé par le discours des personnages, tandis que dans *Alladine et Palomides*, il n'envahit que l'espace scénique. Ainsi, le transcendant se manifeste de manière très concrète, profondément enracinée dans l'espace-temps fictionnel, sans nécessiter, de ce coup, de longues tirades explicatives.

¹¹¹⁴ IV, 1, p. 43.

¹¹¹⁵ IV, 1, p. 44.

¹¹¹⁶ IV, 1, p. 45.

¹¹¹⁷ *Idem*.

¹¹¹⁸ IV, 1, p. 46. Il est à noter que le didascale d'*Alladine et Palomides* ne garde pas non plus sa neutralité, pareil à celui d'*Axël*, ressemblant en ceci à un narrateur romanesque. Il est pourtant beaucoup moins prolixe que le didascale villierien.

¹¹¹⁹ « C'est la première fois que je te vois de près... C'est étrange, on croit que l'on s'est vu parce qu'on a passé à deux pas l'un de l'autre ; mais tout change au moment où les lèvres se touchent... » (IV, 1, p. 44).

La mort douce

À l'inverse des protagonistes villieriens, Alladine et Palomides n'ont pas le temps de se préparer à la mort ni le temps de la préparer. Reculant devant la lumière du jour, ils choisissent, presque sans réfléchir, de se laisser tomber dans l'eau dorénavant sombre :

ALLADINE :
Ils viennent...

PALOMIDES (*regardant derrière lui tandis qu'ils reculent encore*) :
Prends garde...

ALLADINE :
Non, non, ne prends plus garde...

PALOMIDES (*la regardant*) :
Alladine ?...

ALLADINE :
Oui...
(*Ils reculent encore devant l'envahissement de la lumière ou du péril [...] et ils tombent et disparaissent derrière le rocher...*¹¹²⁰)

Le choix de la mort se traduit donc en termes de négation : mourir, c'est « ne pas prendre garde », c'est « ne faire aucun effort pour se sauver »¹¹²¹. À la fin de l'acte IV, la chute d'Alladine et Palomides revêt un caractère quasiment certain, celui de la non-résistance à la mort ; le lecteur virtuel peut même supposer qu'ils sont effectivement morts dans leur chute. Dans la perspective du mouvement cathartique, le quatrième acte est une scène dans l'acception de la théorie des dispositifs ; on notera d'ailleurs que la poussée qui conduit à déchirer l'écran provient à la fois des deux côtés de celui-ci : du côté du transcendant et du côté de la réalité. Alladine et Palomides se trouvent, eux, littéralement dans un non-lieu qui échappe à la fois à la réalité et au Réel ; par ailleurs ce n'est, semble-t-il, qu'à condition d'avoir pénétré le souterrain et d'avoir arraché les bandeaux empêchant de voir la lumière surnaturelle que la lumière du jour peut devenir aveuglante. Le lecteur virtuel quitte donc la bifurcation fondée sur l'ignorance de la destinée définitive d'Alladine et Palomides : il ne s'agit pas

¹¹²⁰ IV, 1, p. 46. Notons, encore une fois, que la lumière du jour tue le mystère et le sublime : c'est probablement une autre manière de mettre en question le regard « positiviste », clair, précis et bien focalisé, mais en même temps aveuglant et aveugle.

¹¹²¹ À la rigueur, c'est comme s'il y avait deux morts dans ce monde fictionnel, tout comme dans *La Révolte* pour Élisabeth : celle qu'apporte le jour aux êtres ayant connu le transcendant et celle qui relève pleinement de ce même transcendant, bien qu'il soit rendu sombre par l'irruption du diurne. Difficile de dire laquelle des deux est véritable ; difficile de qualifier, une fois de plus, le choix d'Alladine et Palomides de volontaire : peut-être est-ce le jour qui les tue...

pour autant de catharsis, car à l'acte suivant, le lecteur virtuel apprend que les deux amants, de fait, ne sont pas morts, mais expirent dans leurs chambres, derrière les portes fermées – d'ailleurs, dans le premier théâtre de Maeterlinck, tout à fait comme dans une tragédie classique, la mort physique est systématiquement refoulée hors scène¹¹²², hors champ, non pas par respect des bienséances, mais par un certain souci de vraisemblance métaphysique, la mort étant l'indicible qui ne peut se traduire, de manière juste, que par le vide¹¹²³ ; de plus, la chute, et ce qui l'entoure, devient incertitude, en restituant l'état de suspension :

ASTOLAINE :

[...] Je ne sais ce qui s'est passé. Ils n'ont point parlé jusqu'ici. Ils auront cru, sans doute [...] qu'on venait leur apporter la mort. Ou bien ils ont glissé en reculant sur le rocher qui surplombe le lac, et seront tombés par mégarde. [...]

LE MEDECIN

Ils souffrent tous les deux du même mal, et c'est un mal que je ne connais pas. – Mais il me reste un peu d'espoir. Ils auront été pris par le froid des eaux souterraines¹¹²⁴...

La chute ainsi que l'état actuel des protagonistes font surgir de nombreuses versions du monde : Alladine et Palomides auront-ils reculé devant la mort irrémédiable ? auront-ils glissé par mégarde ? S'ils ne sont pas morts, leur mal est-il insondable ou est-il dû à une cause intelligible et simple ? Enfin, mourront-ils ou survivront-ils ? De certaine, la chute finit par devenir incertaine : les interrogations auxquelles on n'obtiendra pas de réponse se multiplient au sein du monde fictionnel. Même si le lecteur virtuel a été l'unique témoin de la chute, il ne sait plus s'il s'est agi d'un accident, d'un acte volontaire ou d'une non-résistance à la destinée : la mort s'inscrit dans le champ des possibles, tout en perdant son caractère violent, mais sans devenir pour autant moins inquiétante (et même angoissante, dans la mesure où l'angoisse est directement liée à l'incertitude). La mort d'Alladine et Palomides est d'ailleurs une mort douce : en plus d'être reléguée, spatialement, dans le hors-scène adjacent, elle est « diluée » dans le temps ; les voix d'Alladine et Palomides s'éteignent graduellement, laissant place au silence et au vide :

¹¹²² De plus, Alladine et Palomides, à l'instant où ils tombent dans l'eau, échappent au regard du récepteur : le rocher fait écran à leur chute.

¹¹²³ Sur ce sujet, voir Jacquemard-Truc A., « Le hors-scène et le tragique quotidien chez Maeterlinck » in *Coulisses* [en ligne], no. 44, 2012. Disponible sur : <http://coulisses.revues.org/456>, consulté le 16 février 2017.

¹¹²⁴ V, 1, p. 49.

*Un silence. [...] la garde-malade ouvre, de l'intérieur, la porte de la chambre de Palomides [...] et toutes entrent dans la chambre qui se referme. Nouveau silence. Peu après, la porte de la chambre d'Alladine s'ouvre à son tour, l'autre garde-malade sort aussi [...] et ne voyant personne rentre dans la chambre dont elle laisse la porte ouverte*¹¹²⁵.

On notera sans tarder la ressemblance entre l'état final du monde fictionnel d'*Alladine et Palomides* et celui d'*Intérieur* : dans les deux cas de figure, l'espace scénique est littéralement abandonné (et donc le monde – comme c'est le cas dans *Axël*) ; le regard intime du lecteur virtuel embrasse le vide qui n'est pas un vide clos et définitif, mais annonce une ouverture possible vers l'avenir : dans *Alladine et Palomides*, la porte de la chambre reste entrebâillée ; dans *Intérieur*, l'enfant continue à dormir paisiblement à l'intérieur de la maison lorsque l'ensemble des personnages a quitté la scène. Les cercles intimes disparaissent de l'espace scénique pour rejoindre le hors-scène adjacent, espace de la mort : le transcendant, sous formes diverses, envahit le monde fictionnel. Conjugué à la non-violence de la mort, l'abandon du monde d'*Alladine et Palomides*, à l'inverse de la reconstitution, la déformation ou l'épuration d'un monde, exclut, semble-t-il, la possibilité même d'une catharsis. La tension n'est pas évacuée de l'espace intime du lecteur virtuel, comme c'est pourtant le cas d'un suicide violent qui, même s'il est repoussé hors scène, ouvre une brèche dans le réseau constitutif du monde et s'avère, le plus souvent, le point final de l'histoire (du moins de celle du suicidaire) ; le suicide probable d'Alladine et Palomides, dans ce sens, contribue à prolonger l'état de suspension qui ne se résout pas brusquement, d'un coup de poignard, mais, métaphoriquement parlant, se dissout – et encore de manière imparfaite – dans le vide¹¹²⁶.

Rappelons qu'à l'état de suspension s'ajoute la pitié, que font surgir, chez le lecteur virtuel, la situation générale (celle de l'impuissance en face de la mort probable) et la parole des personnages. Les sœurs de Palomides, présentes sur scène, versent des larmes ; Astolaine avoue avoir pleuré ; lorsque les voix d'Alladine et Palomides se font entendre, elles évoquent la plainte, la perte d'espoir, la traversée de la mort, la désillusion et la lumière « qui n'a pas eu pitié »¹¹²⁷ ; et la voix d'Alladine de conclure, avant de s'éteindre : « J'ai perdu le désir de vivre ! »¹¹²⁸. Il nous semble que la nature de la mort maeterlinckienne ne contribue pas non plus à dissiper la pitié : si l'on imagine le lecteur

¹¹²⁵ V, 1, pp. 53–54.

¹¹²⁶ Afin de mieux comprendre le principe, comparons le dénouement d'une pièce de théâtre au final d'une symphonie. Celui d'*Alladine et Palomides* nous fait penser aux dernières mesures de la sixième symphonie de Tchaïkovski (symphonie qui, par ailleurs, figure la lutte de l'homme avec la destinée). Elle se termine par le *pizzicato* monotone des contrebasses qui s'éteint petit à petit, non sans rappeler les derniers battements du cœur. Le dénouement d'un drame romantique, par exemple, se situerait plutôt du côté de la quatrième symphonie du même compositeur finissant sur un *tutti* puissant qui s'éclate.

¹¹²⁷ V, 1, p. 53.

¹¹²⁸ *Idem*.

virtuel d'*Alladine et Palomides* exister en dehors du cadre textuel, la pitié continuerait à travailler son espace intime grâce à l'indétermination propre à ce monde fictionnel. Hypothétiquement, si l'événement constitutif du dénouement ouvre sur plusieurs interprétations possibles (sur plusieurs versions du monde), le lecteur virtuel continuerait, consciemment ou inconsciemment, à revenir sur lui, cherchant toujours l'interprétation la plus juste (qu'il ne trouverait peut-être pas...) et, par conséquent, à revivre les émotions et les sentiments qui emplissaient son espace intime à l'instant de la lecture. Ce serait l'inverse du dénouement « cathartique » qui, quant à lui, est habituellement univoque : si le protagoniste est mort au dénouement, sa mort est certaine. Dans ce cas, si la catharsis permet la purification ou la purgation « instantanée » de l'espace intime par l'action conjointe de la crainte et de la pitié, voire par l'action de la pitié « larmoyante » tout court, à laquelle se lie l'évacuation des tensions, l'anticatharsis, sous toute réserve, les met en œuvre sur un temps plus étendu : la lecture terminée, l'espace intime du lecteur reste « sous tension » qui se dissipe progressivement.

Le monde fictionnel d'*Alladine et Palomides* a donc pour fondement le vide, le silence, l'incertitude : au sein de ce monde, où le mystérieux laisse des traces tangibles dans l'espace-temps scénique, des êtres « supérieurs », conscients de leur destinée et de la destinée des autres, tentent en vain d'agir pour sauver les « âmes d'enfant » ; toutefois, pour la plupart, il ne leur reste qu'à les observer d'un regard plein de pitié. La crainte cède sa place à une angoisse sourde et vague ; le lecteur virtuel se trouve dans un état de suspension que même la mort des amants n'arrive pas à résoudre : la chute d'*Alladine et Palomides* donne lieu à une profusion des versions du monde qui sont toutes probables au même degré.

Aglavaine et Sélysette se dénoue par le même genre de mort, rendue, on le verra, encore plus incertaine : de même, dans la mesure où il s'agit d'une pièce qui se situe à la frontière du premier et du second théâtre de Maeterlinck, les motifs « transcendants » deviennent plus récurrents ; et le mouvement de l'âme vers l'absolu se colore de nuances nouvelles.

3.2. *Aglavaine et Sélysette*¹¹²⁹ : « ... j'irai prendre l'oiseau vert¹¹³⁰ ... »

... Mais pourquoi t'en vas-tu, me disait ma mère-grand ; mais pourquoi t'en vas-tu, mon enfant ? – C'est à cause d'une clef retrouvée, ma mère-grand, c'est à cause d'une clef retrouvée¹¹³¹...

Paru en 1896, *Aglavaine et Sélysette* semble être la version dramatique du *Trésor des humbles* : dans ses tirades, Aglavaine reprend les propos principaux des essais sur l'âme, le silence, le malheur et la bonté. En conséquence, le hors-scène abstrait de la pièce est particulièrement riche, mais par rapport à deux pièces évoquées, on se focalise sur l'itinéraire des âmes vers le transcendant bien plus que sur la fatalité ou la mort¹¹³². Lorsque dans *Alladine et Palomides*, les amants sont amenés à découvrir le cercle transcendantal contre leur volonté, dans *Aglavaine et Sélysette*, les forces supérieures perdent de leur intensité, malgré la présence persistante de signes prémonitoires qui annoncent la fin tragique ; mais on verra que la question de la volonté des personnages (Sélysette s'est-elle volontairement jetée dans le vide ?) se pose avec d'autant plus d'acuité.

L'éveil de l'âme

L'action d'*Aglavaine et Sélysette* réside toute entière dans la transformation des êtres. Elle commence par l'irruption de la fatalité au sein d'un petit monde heureux, puisque clos sur lui-même. Depuis quatre ans, Méléandre et Sélysette vivent dans un bonheur parfait, jusqu'à ce qu'ils reçoivent de la part d'Aglavaine, veuve du frère de Sélysette, la lettre annonçant son arrivée immédiate. Le conflit principal, qui est posé dès la première scène, se traduit par l'opposition des plans deux plans déjà mentionnés (le plan « ordinaire » et le plan « métaphysique »). Le trio amoureux d'*Aglavaine et Sélysette* explore la possibilité d'un amour absolu¹¹³³ entre les « êtres humains », expression qui

¹¹²⁹ In Maeterlinck M., *Œuvres II. Théâtre*, t.1, Bruxelles : Complex, 1999.

¹¹³⁰ IV, 2, p. 622.

¹¹³¹ V, 2, p. 653.

¹¹³² Cf. « ... si la mort est présente et menaçante dès la première ligne, la mort n'est plus le moteur essentiel de l'action ni le sujet essentiel des méditations : le problème évoqué est celui du rapport entre des êtres humains entre eux, de leur amour, de leur sincérité, de leurs actes » (Touchard P.-A., « Le dramaturge » in *Maurice Maeterlinck. 1862–1962*, Bruxelles : La Renaissance du livre, 1962, pp. 363–364, cité d'après Pierre Gorceix, « Introduction » in *Aglavaine et Sélysette*, *op.cit.*, p. 559).

¹¹³³ Cf. les dernières pages du *Trésor des humbles* qui pourraient bien illustrer la nature de cet amour : « Il existe des êtres qui s'aiment ainsi dans la beauté [...] Aimer ainsi, c'est élever en soi tous ceux qui nous entourent sur des hauteurs où ils ne peuvent plus faillir [...] Aimer ainsi, c'est évoquer au moindre geste la présence de son âme et de tous ses trésors. Il ne faut plus la mort, des malheurs ou des larmes pour que l'âme apparaisse ; il suffit d'un sourire » (*op.cit.*, p. 161).

revient maintes fois dans le discours des personnages. De fait, rien ne résume mieux ce conflit que l'interrogation d'Aglavaine :

...Mais n'est-ce pas étrange, Sélysette ? je t'aime, j'aime Méléandre, Méléandre m'aime, il t'aime aussi, tu nous aimes l'un et l'autre, et cependant nous ne pourrions pas vivre heureux, parce que l'heure n'est pas encore venue où des êtres *humains* puissent s'unir ainsi¹¹³⁴...

Ce n'est donc plus l'opposition entre un être et sa destinée, mais une opposition plus générale, celle de l'humain et du transcendant, qu'*Aglavaine et Sélysette* met en jeu. Dans sa lettre, Aglavaine fixe son objectif premier, celui d'épurer le monde fictionnel :

... nous pouvons nous attendre à une vie merveilleuse. Nous n'aurons plus d'autre inquiétude que celle du bonheur. [...] Nous n'aurons plus d'autre souci que de devenir aussi beaux que possible afin de nous aimer tous les trois davantage ; et nous deviendrons bons à force de nous aimer. Nous mettrons tant d'amour en nous-mêmes et tout autour de nous, qu'il n'y aura plus de place pour le malheur et la tristesse¹¹³⁵...

Sa version du monde est parfaitement idéaliste : ayant souffert dans le passé, Aglavaine est maintenant assurée que « le destin n'aura plus rien à réclamer » d'elle¹¹³⁶ et qu'une coexistence pleine d'amour et de bonheur est assurée aux protagonistes.

Toutefois, pour que cela soit possible, il est nécessaire que leurs êtres se retrouvent au même niveau de la hiérarchie « spirituelle » précédemment évoquée. Or si Aglavaine et Méléandre, dans ce sens, sont égaux (« Nous avons en nous le même monde... Dieu s'est trompé sans doute quand il a fait ainsi deux êtres de notre être... » dit Méléandre à Aglavaine¹¹³⁷), « la petite Sélysette » éprouve des soucis purement humains et semble ignorer l'existence de l'âme : ce personnage est ainsi le tiers exclu du dispositif du monde fictionnel qui assure en même temps son fonctionnement.

Tout naturellement, la première question que Sélysette pose à Méléandre à propos d'Aglavaine est celle de savoir si Aglavaine est belle ; et Méléandre de répondre qu'il s'agit d'une « autre beauté [...] qui laisse passer l'âme sans jamais l'interrompre »¹¹³⁸. De même, il reproche à Sélysette de ne jamais lui montrer son âme à elle, voire de la cacher, et espère que l'arrivée d'Aglavaine saura « réunir les âmes à leur source »¹¹³⁹ en écartant le voile qui sépare l'être de la vérité. Sélysette n'est pas encore à même de saisir le sens de ses paroles ;

¹¹³⁴ III, 3, p. 615, n.s.

¹¹³⁵ I, 1, pp. 563–564.

¹¹³⁶ *Idem.*

¹¹³⁷ II, 1, p. 577.

¹¹³⁸ I, 1, p. 565.

¹¹³⁹ I, 1, p. 567.

l'union de Méléandre et Aglavaine la rend proie à la jalousie et aux larmes. En conséquence, afin de réaliser la version du monde d'Aglavaine, il faut que Sélysette prenne conscience de son âme en s'approchant du cercle transcendantal : ce n'est qu'alors qu'elle pourra rejoindre, dans l'amour, les deux autres protagonistes :

AGLAVAINES :

Elle ne pleurera pas longtemps, si elle monte avec nous [...] vers l'amour qui ignore les petites choses de l'amour [...] elle saura nous rejoindre ; et une fois près de nous, elle ne pleurera plus¹¹⁴⁰...

L'inclusion harmonieuse d'un troisième élément au sein du couple parfait que constituent Méléandre et Aglavaine¹¹⁴¹ reste impossible : notons que même sur le plan de la composition dramaturgique, les protagonistes ne se retrouvent tous ensemble dans l'espace scénique qu'à deux reprises – à la fin du premier acte (I, 1), quand Aglavaine arrive, et au dénouement (V, 2), autour du lit de Sélysette mourante. Cela dit, Sélysette épie le premier tête-à-tête d'Aglavaine et Méléandre (II, 1), mais sa présence n'est évoquée par les didascalies que vers la fin de la scène : « *Ils s'embrassent. On entend un cri de douleur dans le feuillage ; puis on voit Sélysette fuir, échevelée, vers le château* »¹¹⁴². Dans la scène suivante, Sélysette semble méditer un projet de vengeance, mais en découvrant Aglavaine endormie au bord d'un réservoir d'eau, au lieu de profiter de l'occasion qui s'offre à elle, elle décide de réveiller doucement sa rivale, car elle a subitement pitié de celle-ci.

La pitié-compassion s'avère être le sentiment fondateur du monde fictionnel d'*Aglavaine et Sélysette*. D'un côté, elle l'est pour le lecteur virtuel de la pièce. De l'autre, pour les personnages eux-mêmes : ainsi, la scène dans le parc (II, 2) exprime le début de l'élévation de Sélysette justement par le passage de la pitié-mépris à la pitié-compassion. Une fois entrée dans l'espace scénique, la protagoniste conclut sur Méléandre et elle-même : « Il a pitié de moi parce qu'il ne m'aime plus... Je ne l'aime plus non plus... »¹¹⁴³, en reliant, dans sa pensée, la pitié à l'impossibilité de l'amour ; pourtant, il lui suffit de se rendre compte qu'Aglavaine « est toute seule aussi » et qu'« elle a pleuré »¹¹⁴⁴ (et donc de s'identifier à elle) pour oublier le mépris qui l'agitait, recouvrir Aglavaine de son manteau et la réveiller en douceur afin qu'elle ne tombe pas dans le réservoir ; alors Aglavaine lui dit qu'en cet instant, son âme lui est apparue pour la

¹¹⁴⁰ II, 1, p. 579.

¹¹⁴¹ La première scène du second acte insiste longuement sur la fusion impeccable de ces personnages : « Il me semble souvent que mon âme et mon être [...] ont changé de demeure et que c'est la partie de moi-même [...] que j'embrasse [...] quand je t'embrasse ainsi... », « Tout se joint tellement en nos êtres, qu'il n'est plus possible de dire où l'un de nous commence et où l'autre finit... », etc.

¹¹⁴² II, 1, p. 582.

¹¹⁴³ II, 2, p. 583.

¹¹⁴⁴ II, 1, p. 584.

première fois : « J'ai vu ton âme, Sélysette, parce que tu m'as aimée malgré toi tout à l'heure... »¹¹⁴⁵.

Toutefois, bien que Sélysette poursuive son ascension vers le cercle transcendantal, bien que Méléandre et Aglavaine lui confirment que son âme est peut-être plus belle et plus élevée que les leurs, elle ne les croit pas et ne se croit pas non plus capable de jamais pouvoir les atteindre :

SELYSETTE :

[...] je sais ce qu'il faut être et cependant je ne pourrais jamais être ce que vous êtes... [...]

MELEANDRE :

[...] crois-tu, Sélysette, qu'il y ait une grande différence entre ton âme et celle d'Aglavaine ?

SELYSETTE :

Oui, je crois qu'il y en a une très grande, Méléandre¹¹⁴⁶...

Comme ce conflit ne peut pas se résoudre (de manière heureuse) sur le plan métaphysique, car Sélysette n'arrive pas à prendre conscience de la beauté véritable de son âme, la « solution humaine », c'est-à-dire l'unique solution envisageable, est le départ d'un tiers. Le mouvement que suit le lecteur virtuel d'*Aglavaine et Sélysette* se divise ainsi clairement en trois parties : dans un premier temps, de l'exposition jusqu'à la seconde scène de l'acte III, lorsque Aglavaine, ayant découvert le mouchoir trempé de larmes de Sélysette, décide d'abandonner le château, le lecteur virtuel peut encore espérer la réalisation de la version du monde annoncée dans l'exposition (et, à l'inverse, craindre son échec) ; dans un second temps, qui dure jusqu'à la chute de Sélysette du haut de sa tour, il s'interroge sur la résolution possible du conflit qui se situe, par ailleurs, sur une bifurcation très simple : a) Aglavaine part ; b) Sélysette part – dans les deux cas, il est toutefois clair qu'il ne faut pas s'attendre à une fin heureuse ; enfin, au dernier acte, il est plongé, de même que les personnages, dans l'incertitude liée à la chute de Sélysette : il ne cesse de se demander si celle-ci s'est sacrifiée ou s'il s'est agi d'un accident. Nous reviendrons plus amplement sur cette question ; pour l'instant, notons que la tension propre à la lecture se transforme dans *Aglavaine et Sélysette* en passant d'un état « classique », qui se fonde sur l'alternance de l'inquiétude et de l'espoir, à un état d'incertitude qui s'approfondit au fil de la lecture. Le lecteur virtuel est progressivement plongé au cœur même de l'état de suspension qui, une fois de plus, ne se résout pas par la mort du personnage. En ce qui concerne les *scènes*, celles-ci, semble-t-il, sont principalement liées à l'irruption du transcendant dans l'espace-temps scénique, qui, dans ce cas de figure, prend forme de l'éveil de l'âme et de la transformation de l'être : en relèvent la scène au bord du réservoir que nous venons

¹¹⁴⁵ II, 2, p. 585.

¹¹⁴⁶ III, 1, p. 599.

d'évoquer, la chute de Sélysette, mais aussi le premier tête-à-tête d'Aglavaine et Méléandre et la scène où Aglavaine, ayant retrouvée le mouchoir de Sélysette, se rend compte de la transformation de son propre être.

La tour et l'oiseau

Sur le plan de l'Imaginaire, *Aglavaine et Sélysette* emprunte principalement l'axe vertical : à l'élévation de Sélysette correspond la descente d'Aglavaine des hauteurs spirituelles ; la première conditionne la seconde. Décidée à partir, Aglavaine avoue à Méléandre :

... Si Sélysette n'est plus ce qu'elle paraissait être, j'ai changé moi aussi, en vivant entre vous... J'étais venue ici plus sage qu'il ne faut l'être [...] et je croyais que la bonté n'a d'autre guide que la sagesse. Mais maintenant, j'ai reconnu qu'il ne faut pas que la bonté soit sage ; et qu'il vaut mieux qu'elle soit humaine et folle. [...] j'ai reconnu que les plus petits êtres sont aussi beaux que moi et ne savent pas qu'ils sont beaux¹¹⁴⁷...

Observons au passage que c'est une autre raison pour laquelle *Aglavaine et Sélysette* peut être considérée comme un tournant dans l'œuvre dramatique de Maeterlinck : par rapport au reste du premier théâtre, dans lequel un être humain qui, s'il n'est pas une « petite âme aveugle », n'a souvent d'autre choix que de rester à contempler le tourbillon d'événements qui l'entraîne (ou qui entraîne d'autres) vers la mort, les protagonistes de la pièce en question, du moins en ce qui concerne Aglavaine et Sélysette, même s'ils n'arrivent pas à maîtriser la destinée, sont néanmoins capables de se transformer par leur propre volonté en allant à la rencontre de l'autre. La fatalité, d'ailleurs, se déplace sur ce point au sein du cercle intime : lorsque dans *Alladine et Palomides*, les événements étaient conçus comme une donnée extérieure aux personnages, dans *Aglavaine et Sélysette*, « ... le bonheur ou le malheur qui va nous arriver se décide *en nous-mêmes*, en ce moment peut-être... »¹¹⁴⁸ – les personnages ne sont donc plus que des marionnettes de la destinée. C'est pour cela qu'Aglavaine et Méléandre peuvent effectivement aller jusqu'à supposer que la chute de Sélysette a été *volontaire*¹¹⁴⁹ ; en revanche, dans *Alladine et Palomides* et dans *Intérieur*, ce caractère possiblement volontaire de la mort n'est jamais évoqué de manière directe.

En revenant sur l'Imaginaire, notons que, loin de rester une abstraction pure, celui-ci est solidement ancré à la fois dans l'espace scénique et dans le hors-scène concret ; même en admettant que dans le drame symboliste, l'objet scénique devient symbole et qu'il est inutile de s'interroger sur sa signification afin

¹¹⁴⁷ III, 2, p. 604.

¹¹⁴⁸ II, 2, p. 586, n.s.

¹¹⁴⁹ Cf. « Elle ne l'a pas fait volontairement » (V, 1, p. 646), « Tu crois que je ne suis pas tombée involontairement ? – J'en suis sûre, Sélysette... » (V, 2, p. 649). En même temps, dans *Alladine et Palomides*, le mot « volonté » n'est jamais lié à la mort, et dans *Intérieur*, ce vocable n'apparaît même pas.

de ne pas appauvrir le champ des possibles qu'il contient, force est de constater que maints objets que l'on peut repérer dans l'espace-temps fictionnel d'*Aglavaine et Sélysette* s'inscrivent dans la logique de la transformation de l'être. L'exemple le plus saillant en est la tour de Sélysette, leitmotiv symbolique et imaginaire : faisant d'abord partie du hors-scène concret, elle s'incarne dans l'espace scénique à l'acte IV, lorsque Sélysette, méditant une « belle pensée », y monte à deux reprises. Loin d'être un simple objet de décor ou lieu de suicide, la tour de Sélysette participe pleinement à l'Imaginaire du réveil de l'âme ; elle figure – et extériorise –, l'espace intime du personnage : tout comme Aglavaine entr'aperçoit l'âme de Sélysette dans son regard, la tour noire, qui « sembl[e] s'écrouler sous le ciel », lui donne à voir « les étoiles à travers les brèches des murailles »¹¹⁵⁰.

Ainsi, au premier acte, la lecture de la lettre d'Aglavaine est interrompue par l'arrivée de la petite Yssaline. Elle apporte à Sélysette la nouvelle clef « de l'ancien phare » que Sélysette a fait refaire et qui « va bien mieux que l'autre clef qui était toute rouillée »¹¹⁵¹. L'arrivée d'Aglavaine signifie donc que Sélysette peut de nouveau monter à sa tour. Néanmoins, l'image de cette dernière comporte d'emblée une dimension prémonitoire inquiétante (qui sera, par la suite, reliée à la mort) : « Il fait grand vent ce soir. On entend crier les mouettes autour de la tour... »¹¹⁵², le vent annonçant la perturbation du calme heureux dans lequel les personnages existent¹¹⁵³. De plus, comme la tour est très haute, personne, excepté Sélysette, n'ose y monter : « Méléandre n'est monté qu'une fois ; il a eu le vertige »¹¹⁵⁴.

À la suite de l'union d'Aglavaine et Sélysette au bord du réservoir d'eau, qui est, à proprement parler, la scène de l'éveil et de la première rencontre de deux âmes¹¹⁵⁵, à un instant donné, Sélysette commence à « monte[r] sans cesse »¹¹⁵⁶

¹¹⁵⁰ I, 1, p. 572. Peut-être pourrait-on imaginer Maeterlinck, de plus en plus attiré par l'ésotérisme, s'inspirer des arcanes majeurs du Tarot dit divinatoire. Dans ce système qui figure le cheminement spirituel de l'homme, la Tour, qui symbolise, en premier lieu, la destruction subite de l'ordre humain (ou de l'ego, ou du moi...) par les forces supérieures (faisant ainsi référence à la Tour de Babel), est suivie de l'Étoile, signe de l'espoir qui montre le chemin vers une spiritualité véritable, représentée par le dernier arcane, à savoir le Monde.

¹¹⁵¹ I, 1, p. 564.

¹¹⁵² *Idem*.

¹¹⁵³ Cf. sur ce point *Pelléas et Mélisande* où une tempête violente commence à se lever peu après l'arrivée de Pelléas.

¹¹⁵⁴ I, 1, p. 573.

¹¹⁵⁵ II, 2. Cf. les répliques finales : « Sélysette : [...] Je suis heureuse de t'avoir réveillée, Aglavaine... / Aglavaine : Je suis heureuse aussi de t'avoir réveillée, Sélysette... » (p. 592–593). Si le premier réveil est celui du corps, le second est celui de l'âme : Aglavaine réussit notamment à faire comprendre à Sélysette que lorsqu'on aime, l'âme ne doit pas se cacher. Il est à relever, dans cette scène, la présence des motifs de la profondeur, de la chute probable, mais aussi la présence du voile : avant de réveiller Aglavaine, Sélysette soulève le voile qui lui cache le visage et la recouvre de son propre manteau pour que Aglavaine ne prenne pas froid, par la suite, elles s'en recouvrent ensemble. Le voile crée ainsi un espace du partage du mystère, voire de la communication des êtres et des âmes.

¹¹⁵⁶ III, 3, p. 607.

au sommet de la tour. En même temps, le changement qui s'opère au sein de son espace intime devient manifeste : « Je ne t'ai jamais vu les yeux plus clairs que ce matin [...] on dirait que ton âme est ivre dans ton corps »¹¹⁵⁷, note Aglavaine – manifestement, c'est du reflet de la « belle pensée » de Sélysette qu'il s'agit ; si chez Maeterlinck, la mort est source de lumière, cette fois-ci, elle éclaire l'être de l'intérieur et non pas de l'extérieur, comme c'était pourtant le cas d'*Alladine et Palomides*.

Alors, bien que Sélysette nie avoir pensé à la mort, Aglavaine lui reprend la clef d'or pour la jeter dans la mer (IV, 1), d'autant plus que Sélysette continue à monter au haut de sa tour et qu'une autre figure de l'élévation, oiseau aux ailes vertes, qui « semble grandir tous les jours »¹¹⁵⁸ et dont Aglavaine a rêvé dans un cauchemar, vient l'y rejoindre. Or Sélysette retrouve la clef qu'elle croyait avoir perdue et qui, selon son dire, lui permettra d'accomplir sa « belle idée ». Si l'on relie sur ce point le concret à l'abstrait et l'image à la pensée métaphysique, la tour de Sélysette, ou plutôt le fait de monter dans la tour traduit l'ascension du cercle intime vers le cercle transcendantal dans une tentative d'accomplissement du dispositif ; les clefs, dans ce cas, sont des clefs de l'âme : si Aglavaine jette la clef dorée – la sienne –, c'est aussi pour s'acquitter de responsabilité d'avoir éveillé Sélysette¹¹⁵⁹ ; toutefois, Sélysette retrouve sa propre clef et donc son propre chemin vers le transcendant : elle cherche à attraper l'oiseau vert, créature énigmatique¹¹⁶⁰, peut-être dans la visée de s'envoler avec lui (« ... nous monterons sans que personne ne sache ; et j'irai prendre l'oiseau vert... »¹¹⁶¹). L'appel du cercle transcendantal devient ainsi irrésistible. Lorsqu'à l'acte IV, Sélysette encore hésitante monte et redescend de la tour pour la première fois, c'est également parce que l'oiseau n'est pas encore venu ; lorsqu'on la retrouve au sommet, avec la petite Yssaline, pour la seconde et ultime fois, elle reste à attendre le coucher du soleil et l'arrivée de l'oiseau :

YSSALINE

Et l'oiseau, où est-il, la petite sœur ?

SELYSETTE

Il faut attendre que le soleil soit descendu tout au fond de la mer, et que toute lumière soit morte à l'horizon, car il a peur de la lumière¹¹⁶²...

¹¹⁵⁷ III, 3, p. 612.

¹¹⁵⁸ IV, 1, p. 621.

¹¹⁵⁹ Cf. « Aglavaine : Qui sait s'il est permis d'éveiller ceux qui dorment ; surtout quand le sommeil est innocent et doux... » (III, 3, p. 617).

¹¹⁶⁰ ... et qui évoque, entre autres, l'amour : « Aglavaine : [...] On le [l'amour] regarde au fond de soi [...] La cage vous appartient, mais l'oiseau n'appartient à personne... » (II, 2, p. 589).

¹¹⁶¹ IV, 2, p. 623.

¹¹⁶² IV, 7, p. 639. Une fois de plus, la lumière du jour n'est pas favorable au mystère qui ne peut se manifester que dans les ténèbres.

Et c'est à l'instant où Sélysette voit, ou bien croit voir cet oiseau aux ailes vertes qu'elle se penche dangereusement et tombe :

SELYSETTE

Il est là, je le vois... Ne bouge pas... [...] Attends... attends... il faut que je me penche encore... Yssaline ! Yssaline ! Les pierres tremblent ! – Je tombe ! Oh !
*Un pan de la muraille cède. On entend le bruit d'une chute, un faible cri d'angoisse. Ensuite un long silence*¹¹⁶³.

Comme dans *Alladine et Palomides*, la chute coïncide avec la déchirure d'une structure solide, pour ne pas dire de l'écran qui, cette fois-ci, n'occulte pas la lumière du jour mortifère, mais sépare l'être du transcendant et le corps du vide ; en même temps, la chute n'est pas livrée au regard intime du lecteur virtuel : en revanche, il peut bien l'imaginer lui-même à partir des éléments sonores qui lui sont offerts. Toutefois, même si le lecteur virtuel d'*Aglavaine et Sélysette*, au même titre que celui d'*Alladine et Palomides*, est le témoin de l'événement culminant de la pièce, et que le texte, dans cette dernière scène du quatrième acte, lui donne la possibilité de s'assurer de son caractère accidentel, la chute de Sélysette s'avère être encore plus indéterminée que celle d'*Alladine et Palomides* : elle donne lieu à la création de versions variées du monde non seulement en aval, mais aussi en amont de sa réalisation dans l'espace scénique.

La vérité ?

C'est au milieu du troisième acte (III, 3), au pied de sa tour, que Sélysette évoque, pour la première fois, « une belle pensée » qui lui est venue. Aglavaine désire l'apprendre, surtout qu'elle vient de découvrir, dans la scène précédente, le mouchoir de Sélysette trempé de larmes, signe de malheur¹¹⁶⁴, mais Sélysette insiste que si elle disait son idée, « elle ne serait plus aussi belle »¹¹⁶⁵. Le dialogue des protagonistes gravite alors pendant un certain temps autour de ce point aveugle¹¹⁶⁶ jusqu'à ce qu'Aglavaine demande à Sélysette, de manière détournée, si son idée n'est pas celle de mourir : or Sélysette, même si elle avoue d'y avoir songé un instant, l'assure que « c'est tout autre chose, et c'est du côté de la vie »¹¹⁶⁷. Néanmoins, à l'acte IV, le comportement et les discours de Sélysette, animée par sa pensée mystérieuse, ressemblent fortement à ceux d'un suicidaire : elle tient à dire adieu à tout le monde avant son départ ; elle souligne maintes fois qu'elle est heureuse ; enfin, il est clair que son voyage, quelle que soit sa nature, a pour le point du départ le sommet de la tour. Pour-

¹¹⁶³ IV, 7, pp. 643–644.

¹¹⁶⁴ Il s'agit d'une autre incertitude paradoxale qui traverse ce monde fictionnel : Méléandre et Aglavaine considèrent que les larmes traduisent la tristesse ou le malheur, Sélysette elle-même dit verser des larmes à force d'être heureuse.

¹¹⁶⁵ III, 3, p. 609.

¹¹⁶⁶ ... mais aussi autour de la décision d'Aglavaine de partir qui, elle, est pourtant connue par le lecteur.

¹¹⁶⁷ III, 3, p. 619.

tant, en plus du sacrifice, il reste la possibilité que Sélysette cherche à attraper son oiseau – alors sa chute est accidentelle, et le lecteur virtuel peut même en être convaincu ; or le dernier acte remet cet événement en question : Aglavaine et Méléandre ne cherchent qu'à savoir si Sélysette est tombée par sa propre volonté ou non tout en soulignant qu'apprendre la vérité leur donnerait une paix profonde ; pourtant, la vérité se révèle inaccessible (ce qui n'est pas étonnant vu le contexte...). « Elle ne l'a pas fait volontairement. Elle ne peut pas l'avoir fait, car alors... »¹¹⁶⁸, s'interrompt Aglavaine comme si elle avait peur d'aboutir à une conclusion terrifiante ; et pourtant elle cherche obstinément, auprès de Sélysette, la confirmation à sa propre version du monde, selon laquelle Sélysette ne serait pas tombée involontairement :

AGLAVAINÉ

Il n'y a que la vérité, Sélysette !...

SELYSETTE

Mais quelle vérité veux-tu donc, Aglavaine ?...

AGLAVAINÉ

C'est moi qui t'ai poussée sans le savoir...

SELYSETTE

Non, non, personne ne m'a poussée...

AGLAVAINÉ

Il suffirait d'un mot pour éclairer la vie, et je te demande à genoux de dire ce pauvre mot... [...]

SELYSETTE

Je suis tombée en me penchant¹¹⁶⁹...

Il est curieux qu'Aglavaine ne soit pas à même d'admettre le caractère accidentel de la chute : peut-être parce qu'il s'agirait alors du hasard pur, de quelque chose qui n'est pas conditionné par la destinée, et qui contredirait pleinement l'apparence de l'événement¹¹⁷⁰. Ainsi, on peut voir qu'un acte relevant de la propre volonté d'un personnage aussi bien qu'un acte complètement accidentel sont difficilement acceptables au sein d'un monde fataliste : pour Aglavaine, la vérité la plus rassurante serait effectivement celle d'avoir poussé Sélysette à la mort *sans le savoir* ; la responsabilité de cet acte lui serait alors enlevée, ne serait-ce qu'en partie.

Quoi qu'il en soit sur le plan philosophique ou éthique, pour le lecteur virtuel d'*Aglavaine et Sélysette*, la chute reste un événement qui se situe à

¹¹⁶⁸ V, 1, p. 646.

¹¹⁶⁹ V, 2, pp. 651–652.

¹¹⁷⁰ Cf. « Aglavaine : [...] il n'y a pas un mot, pas un acte qui prouverait le contraire au plus petit enfant... » (V, 2, p. 651).

l'intersection d'au moins deux versions du monde : celle d'Aglavaine, persuadée que la chute n'a pas été accidentelle, et celle de Sélysette qui, jusqu'à rendre son dernier souffle, insiste sur l'inverse ; elle n'a pas cherché la mort, dit-elle, « c'est elle qui m'a trouvée *sans que je fusse allée à sa rencontre...* »¹¹⁷¹.

Qui plus est, il y a une troisième version du monde qui se fonde sur l'existence de l'oiseau aux ailes vertes, et qui, reliant les deux premières, n'exclut pas tout à fait ni l'accident ni l'intervention de la volonté : comme nous l'avons dit, si Sélysette part à la recherche de l'oiseau, elle le fait de son propre gré ; si elle choit, c'est par accident, mais aussi parce qu'elle se penche trop en avant en tentant de retrouver l'oiseau... Par ailleurs, même la nature de l'*intention* de Sélysette n'est pas tout à fait univoque : on pourrait la considérer comme sacrificielle (Sélysette veille ainsi au bonheur d'Aglavaine et Méléandre), mais en même temps, il semble que cette intention soit une conséquence naturelle et inévitable de la transformation de son être – métaphoriquement parlant, lorsqu'on atteint le sommet de la tour (dont on a ouvert la porte, de plus, avec sa propre clef), il ne reste plus (*Axël* en témoigne également) qu'à s'envoler dans les airs ou qu'à se tuer.

Cela dit, le lecteur virtuel d'*Aglavaine et Sélysette*, bien qu'il ait été lui-même témoin de l'événement, se retrouve comme celui d'*Alladine et Palomides*, en face d'un nombre de versions du monde qui sont toutes aussi crédibles : en ce sens, Maeterlinck exploite parfaitement l'indétermination propre au théâtre¹¹⁷². Dans la pièce examinée, les personnages sont tous des protagonistes ; mieux encore, ils partagent la même visée, celle de vivre heureux : il est donc impossible, pour le lecteur virtuel, de décider à qui revient la vérité. D'une part, cela traduit parfaitement le principe de l'idéalisme subjectif que les symbolistes enfantent (à chacun son infini) ; de l'autre, sur le plan de la lecture, cela crée une situation particulière dans laquelle le lecteur virtuel est amené, pour ainsi dire, à refuser un savoir concret, pour ne pas dire positiviste, sur le monde fictionnel : comme dans le cas d'*Alladine et Palomides*, il aboutit ainsi à un dénouement ambigu (et dont l'ambiguïté est encore renforcée par le dernier acte) et de ce fait anticathartique. La chute de Sélysette, pour lui, s'avère être à la fois sacrifice, suicide, accident et tentative de rejoindre le cercle transcendant ; ce qui est plus intéressant encore, c'est que le monde fictionnel en question est alors à la fois épuré (par la tentative d'atteindre le sublime) et déformé (par la mort) ; or cette ambiguïté s'ouvre toujours sur la « tristesse majestueuse » propre au tragique quotidien.

Aglavaine et Sélysette, même si elle rejoint de près *Alladine et Palomides*, présente, sur le plan de la lecture, certaines particularités. Le conflit se généralise, en opposant l'humain au transcendant, et l'intrigue « métaphysique » con-

¹¹⁷¹ V, 2, p. 648, n.s.

¹¹⁷² Notamment une difficulté plus importante de décider de la véracité des propos émis par des personnages en absence d'instance narrative englobant, surplombant et orientant le lecteur dans l'ensemble des niveaux discursifs.

cerne la transformation de l'être dans sa tentative de surpasser la réalité pour rejoindre l'Absolu. Cette transformation est rendue quasiment tangible par l'Imaginaire du monde fictionnel, et ce notamment par l'évocation constante de certains objets symboles. Au fil de l'action, le lecteur virtuel est ramené de l'alternance classique de l'inquiétude et de l'espoir à l'incertitude sans cesse croissante qui atteint son ampleur maximale au dernier acte sans se résoudre pour autant.

Intérieur, que nous allons examiner maintenant, s'inscrit dans une spatio-temporalité toute différente. La nature de la mort reste pourtant inchangée, hésitant toujours entre la mort volontaire et l'accident.

3.3. *Intérieur*¹¹⁷³ : « Elle vivait ce matin !¹¹⁷⁴ »

... Ils ont pitié, mais ils doivent avancer¹¹⁷⁵...

Sur la terrasse d'un café parisien, nous avons pu surprendre, de manière quelque peu involontaire, le dialogue de deux étudiants en théâtre qui discutaient d'*Intérieur*. L'un d'eux devait jouer, dans une mise en scène quelconque, le rôle du Vieillard, et se plaignait à son interlocuteur de ne rien ressentir à la lecture. « C'est distant et froid, disait-il, on n'éprouve aucune émotion, j'ai du mal à rentrer dans la peau du personnage. » Effectivement, le dispositif d'*Intérieur*, comportant une dimension épique, contribue à la distanciation du lecteur : l'espace scénique se partage entre le jardin, espace de contemplation et de narration, et la maison, espace de l'action habituelle pour un drame bourgeois ou un mélodrame, mais dans lequel, cette fois-ci, il ne se passe rien dans le sens classique du terme. Il n'est pas rare que le Vieillard et l'Étranger, personnages-narrateurs, se limitent à relater, de manière détaillée et neutre, l'action qui a lieu dans l'espace qu'ils observent ; lorsqu'ils ne s'occupent pas de décrire, ils s'interrogent sur la manière dont ils devraient annoncer à la famille la mort de la jeune fille noyée, ou encore sur cette mort elle-même. Le lecteur (ou le spectateur) empirique se trouve alors dans une position particulière : il est amené à regarder ceux qui regardent un espace parfaitement clos où toute action se limite aux gestes quotidiens, et donc à se rendre compte, à chaque instant, de sa position de l'observateur parfaitement extérieur à la fiction ; de plus, il lui est difficile de s'identifier aux personnages dont la fonction première, au sein de ce dispositif, est celle de faire écran à la mort qui s'approche progressivement et inévitablement depuis le hors-scène. Cela dit, les cercles constitutifs du monde fictionnel sont réarrangés : le texte ne permet pas de voir dans les cercles intimes des personnages ; le cercle familial a l'air d'être impénétrable ; le cercle

¹¹⁷³ In *Trois petits drames pour marionnettes*, Bruxelles : Renaissance du livre, coll. « Espace Nord », 2009.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 61.

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 66.

social est absent et, enfin, le cercle transcendantal qui se serre lentement autour du cercle familial reste insondable. Dès lors, l'immersion dans la fiction devient complexe, et l'on ne s'étonne pas qu'un lecteur empirique puisse trouver *Intérieur* privé de charge émotionnelle, car le monde fictionnel n'est pas facile d'accès.

Par ailleurs, dans le cas d'une mise en scène effective de ce texte, il semble qu'il faudrait prendre en compte la distanciation du lecteur/spectateur afin de ne pas l'augmenter outre mesure. Ainsi, dans le spectacle de Nâzim Boudjenah¹¹⁷⁶, on peut voir sur scène un Vieillard et un Étranger qui profèrent leurs répliques de manière complètement neutre, en insérant, de plus, un long silence à la suite de chaque phrase. Quoique, de toute évidence, le metteur en scène vise ainsi à réaliser « un drame pour marionnettes » qui s'inscrirait dans la philosophie maeterlinckienne du silence et mettrait en branle l'imagination du spectateur (qui devrait alors lui-même « peupler » le vide laissé par l'absence d'émotion et de parole), celui-ci se trouve exclu de l'espace-temps fictionnel par la neutralité des voix et des gestes¹¹⁷⁷ ; cela dit, sur le plan purement psychologique, il est difficile de s'intéresser à une situation pour laquelle les personnages eux-mêmes ne manifestent aucun intérêt¹¹⁷⁸. Leurs silences, par conséquent, relèvent de ce que Maeterlinck lui-même appelle le « silence *passif*, qui n'est que le reflet du sommeil, de la mort ou de l'inexistence »¹¹⁷⁹.

Toutefois, à considérer *Intérieur* dans l'optique du lecteur virtuel, il devient clair que ce texte véhicule un silence et une tension « actifs » loin de le faire somnoler le récepteur. En ce qui concerne l'inclusion du lecteur au sein du monde fictionnel, cette dernière repose sur ses propres mécanismes : elle s'effectue, d'une part, toujours grâce à la « tristesse majestueuse » postulée par le discours des personnages dans le jardin, et, de l'autre, grâce à la mise en œuvre d'un état de suspension et d'une inquiétude particulièrement condensés ; or ces deux éléments peuvent se mettre en œuvre *via* la temporalité exceptionnelle du drame. Le lecteur virtuel se trouve notamment dans l'instant qui sépare la mort de la jeune fille de l'annonce de cette mort¹¹⁸⁰ ; les deux événements sont inévitables. Il s'attend donc à ce que la fatalité s'abatte sur la maison tout en détruisant le bonheur ; de plus, il désire et craint à la fois l'effraction de

¹¹⁷⁶ Boudjenah N., *Intérieur* de Maurice Maeterlinck, La Comédie Française, 2 mars 2017.

¹¹⁷⁷ Ainsi, les critiques de ce spectacle évoquent majoritairement l'ennui gagnant le spectateur et l'impossibilité de « rentrer dedans ».

¹¹⁷⁸ Il s'agit d'une différence non négligeable entre une mise en scène réelle et une mise en scène imaginaire, forgée lors de la lecture de l'œuvre : pour une mise en scène réelle, une partie d'éléments constitutifs est d'emblée imposée au spectateur, arrêtant son imagination à cause de leur matérialité et solidité ; cela dit, même si l'on prononce le texte de manière neutre, la neutralité d'une voix n'atteindra jamais le même degré que celle d'un texte écrit, et, par conséquent, le spectateur ne pourra pas la transformer dans son imagination.

¹¹⁷⁹ *Le Trésor des humbles*, op.cit., p. 17.

¹¹⁸⁰ D'ailleurs, en considérant la temporalité d'*Intérieur* à la lumière de la philosophie du temps de Bachelard, nous pourrions aller jusqu'à postuler que l'action se situe non pas dans l'instant, mais dans le néant qui sépare les deux instants, c'est-à-dire dans le vide, ou dans un non-temps...

l'écran par la mort et par le cours impitoyable du temps. La tension est donc bien présente ; pourtant, semble-t-il, dans le cas d'une lecture empirique, elle peut être facilement annihilée, puisque son surgissement demande un effort éthique de la part du lecteur : en absence de support d'identification solide, il doit abandonner sa position de « dieu omniscient » afin d'anéantir la distance qui sépare son regard intime de celui du Vieillard et de l'Étranger et se mettre à côté d'eux pour considérer la situation depuis leur perspective et *partager* leurs émotions ; son implication dans la lecture doit être donc plus importante que s'il lisait un texte de théâtre « classique » : pour simplifier, ce dernier lui garantit une immersion en faisant appel non seulement à ses émotions, mais aussi à sa curiosité naturelle (que s'est-il passé ? que va-t-il advenir ?), tandis que pour le lecteur d'*Intérieur*, qu'il soit empirique ou virtuel, le passé, le présent et l'avenir du monde fictionnel ne présentent pas de mystère dès la neuvième réplique¹¹⁸¹. En même temps, note Catherine Treilhou-Balaudé, le lecteur-spectateur d'*Intérieur* doit ainsi s'intéresser au cheminement du message et aux images que ce dernier suggère bien plus qu'au message lui-même :

Maeterlinck réinvente en quelque sorte dans ce dispositif particulier la situation du spectateur antique ou contemporain face à l'Édipe roi de Sophocle ou à toute autre pièce dont la fable lui serait bien connue : un spectateur libéré de la tension vers le dénouement événementiel, disponible au déroulement du discours et à celui des images proposées par ce dernier¹¹⁸²...

C'est donc le rapport entre l'Imaginaire et le temps qui garantit, dans ce cas de figure, la tension (ou plutôt la suspension) propre à la lecture ; d'ailleurs, la manière dont les temporalités se déploient permet à l'incertitude, que nous avons eu l'occasion de relever à propos d'*Alladine et Palomides* et d'*Aglavaine et Sélysette*, d'atteindre une ampleur inégalable.

Les possibles et l'impossible

Intérieur nous présente donc deux événements majeurs : la noyade de la jeune fille, située dans le passé, et l'annonce de cet événement, orientée vers l'avenir. Le présent se trouve ainsi serré entre ces deux temporalités et contaminé par elles : la parole du Vieillard et de l'Étranger fait se côtoyer l'image de l'existence paisible « sous la lampe »¹¹⁸³ et les images de la mort et du malheur qui jettent son ombre sur elle ; d'ailleurs, si les personnages passent autant de temps

¹¹⁸¹ « ... On l'a trouvée ainsi... Elle flottait sur le fleuve et ses mains étaient jointes... » (*Intérieur*, *op.cit.*, p. 59). Si avant, le lecteur virtuel peut encore s'interroger sur l'événement qui devra être annoncé, cette première évocation de la noyée complète le tableau.

¹¹⁸² Treilhou-Balaudé C., « Voir au lieu d'agir. Maeterlinck ou le drame du regard » in *Études théâtrales*, no. 15–16, 1999, p. 124.

¹¹⁸³ La lampe est le symbole même du calme et du bonheur. Cf. *Le Trésor des Humbles* : « Faut-il absolument hurler comme les Atrides pour qu'un Dieu éternel se montre en notre vie et ne vient-il pas jamais s'asseoir sous l'immobilité de notre lampe ? » (p. 102). On se souvient également de la lampe éclairant la scène dans *L'Intruse*.

à décrire ce qui a lieu à l'intérieur de la maison, c'est, semble-t-il, pour augmenter la tension entre le bonheur et le malheur, de même que pour augmenter le sentiment de la pitié que cette tension fait nécessairement surgir. En outre, les événements constitutifs de l'intrigue sont reconfigurés dès qu'il en est question, engendrant de nombreuses versions du monde : le dialogue s'enferme dans ce cercle vicieux jusqu'à l'arrivée de la foule depuis le hors-scène. D'abord, les personnages tentent longuement de préfigurer l'instant de l'annonce :

L'ÉTRANGER

Si l'on pouvait attirer l'attention du père, et lui faire quelque signe ? [...] Voulez-vous que je frappe à l'une des fenêtres ? [...]

LE VIEILLARD

Non, non, n'approchez pas de la fenêtre [...] Il vaut mieux l'annoncer le plus simplement que l'on peut ; comme si c'était un événement ordinaire [...] Allons de l'autre côté de jardin. Nous frapperons à la porte et nous entrerons [...].

[...] si j'entre seul, il me faudra parler dès le premier moment ; ils sauront tout en quelques mots et je n'aurai plus rien à dire [...] Si nous entrons ensemble, je leur dis par exemple, après de longs détours...¹¹⁸⁴, etc.

Le lecteur virtuel est ainsi amené à imaginer ces versions du monde : L'Étranger frappe à la fenêtre, les personnages entrent ensemble dans la maison, le Vieillard y entre seul... Ainsi énoncées, ces versions du monde créent des dissonances insignifiantes entre les personnages : la dimension conflictuelle est donc bien présente dans leur dialogue, mais il s'agit, pour ainsi dire, de « microconflit ». Comme le fait remarquer Catherine Treilhou-Balaudé, considéré dans cette optique, le dialogue maeterlinckien ne se limite pas à une « description alternée » qu'évoque Peter Szondi :

... le dialogue est informé par les points de vue de ceux qui parlent. Lorsque, face au même « spectacle », un personnage *fait voir* à l'autre en interprétant le sens caché de ce qu'ils voient tous deux, la description est souvent assumée par une voix et approuvée par l'autre¹¹⁸⁵.

Enfin, « [à] certains moments, le récit choral à deux voix devient discordant »¹¹⁸⁶, notamment lorsqu'il s'agit de rendre compte de la mort de la jeune fille : lorsqu'on l'a découverte, peut-être que ses mains étaient jointes, mais peut-être qu'elles n'étaient pas jointes et que ses bras pendaient le long du corps¹¹⁸⁷ ; « Elle était aussi belle que ses sœurs », dit l'Étranger, et le Vieillard

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 58–59.

¹¹⁸⁵ *Art.cit.*, p. 125.

¹¹⁸⁶ *Idem.*

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 59. L'image fait explicitement référence à la noyade d'Ophélie, motif récurrent dans le premier théâtre de Maeterlinck. Sur ce sujet, voir « Le mythe d'Ophélie chez Maeterlinck » de Christian Lutaud : selon lui, dans *Intérieur*, ce motif aboutit à son accomplissement (in *Textyles*, no. 41, 2012, pp. 45–56).

de répondre qu'« elle était peut-être plus belle »¹¹⁸⁸. La nature de la mort de la jeune fille n'est pas non plus certaine¹¹⁸⁹, mais, à l'inverse d'*Alladine et Palomides* et d'*Aglavaine et Sélysette*, la chute d'*Intérieur* donne lieu à la création de deux versions du monde supplémentaires : celle qui précède l'événement à proprement parler et celle qui *aurait pu* succéder à cette première :

LE VIEILLARD

Elle vivait ce matin !... Je l'avais rencontrée au sortir de l'église... Elle m'a dit qu'elle partait ; elle allait voir son aïeule de l'autre côté de ce fleuve où vous l'avez trouvée¹¹⁹⁰... [...]

Elle aurait vécu comme vivent les autres... Elle aurait dit jusqu'à sa mort : « Monsieur, Madame, il pleuvra ce matin » [...] Hier soir, elle était là, sous la lampe comme ses sœurs, et vous ne les verriez pas, telles qu'il faut les voir, si cela n'était pas arrivé... [...] Et cependant, l'étrange petite âme qu'elle devait avoir ; la pauvre et naïve et inépuisable âme qu'elle a eue, mon enfant, si elle a dit ce qu'elle doit avoir dit, si elle a fait ce qu'elle doit avoir fait¹¹⁹¹ !...

Sur le plan langagier, on voit d'ailleurs que les images de la mort et de la vie se conçoivent, se superposent et se heurtent sur plusieurs modes grammaticaux : celui du passé, du conditionnel, et même celui du conditionnel passé ; la mort, incertaine en elle-même, est présentée à la fois de manière positive et négative, mais aussi de manière possible et impossible, et c'est d'ailleurs l'unique cas dans notre corpus où le texte met en œuvre une version du monde *impossible*, ce qui met davantage en lumière l'absence d'espoir au sein du mouvement cathartique.

Pour le lecteur virtuel d'*Intérieur*, la reconfiguration des deux événements par la création d'images produit un mouvement cathartique particulier. D'une part, l'indétermination de l'annonce le met d'entrée de jeu dans un état de suspension, celui d'attente de l'événement qui ne manquera pas de se produire en faisant éclater l'écran de la représentation ; de l'autre, comme l'unique temporalité possible pour l'Imaginaire est celle du présent (même lorsqu'il nous arrive de nous souvenir des faits passés, nous nous en souvenons toujours ici et maintenant), il expérimente cet événement plusieurs fois bien avant que ce dernier ne s'incarne effectivement au sein de la réalité fictionnelle, ce qui fait monter l'inquiétude d'autant plus que les versions imaginées de l'annonce n'aboutissent pas à un dénouement, la narration étant toujours entrecoupée par l'interlocuteur du narrateur. En même temps, la mort de la jeune fille, dans ses reconfigurations temporelles, sert à véhiculer la pitié, mais aussi à engendrer, chez le lecteur virtuel, le sentiment de sa propre impuissance. Le « elle aurait vécu

¹¹⁸⁸ *Intérieur*, *op.cit.*, p. 60.

¹¹⁸⁹ « Elle était peut-être de celles qui ne veulent rien dire, et chacun porte en soi plus d'une raison de ne plus vivre... » (*Ibid.*, p. 61).

¹¹⁹⁰ Cf. *Aglavaine et Sélysette* : « Sélysette : [...] nous allons nous promener dans la campagne [...] nous voulons aller plus loin que de coutume... » (IV, 2, pp. 624–625).

¹¹⁹¹ *Intérieur*, *op.cit.*, pp. 61–62.

comme vivent les autres » du Vieillard nous fait notamment penser à l'analyse que William Gruber fait du récit de la mort dans *Médée* d'Euripide, relaté par un messager et dans lequel les derniers instants de la vie de la princesse, dont le spectateur peut d'avance supposer la mort, sont décrits au présent de l'indicatif :

... All the things that the princess does are performed within a metaphysically expansive domain that lets hearers understand one dismal fact: that in everything she does [...] she is bound to die. [...] A purely mimetic reconstruction of the princess's suffering might well move the spectators to the pity and terror. But it would not be accompanied by spectators' sense of their own powerlessness to act to change what they know has already come to pass. [...] spectators understand that the events they « see » occurring in their imaginations are, in fact, already over¹¹⁹².

Bien que le sentiment de sa propre impuissance puisse accompagner le spectateur même dans le cas où la mort est représentée sur scène, le fait de l'offrir à l'imagination *a posteriori*, dans un récit, contribue à l'intensifier. Il en va de même, semble-t-il, du sentiment de la pitié qui dépendrait dans ce cas, entre autres, de l'impossibilité d'agir. Dans *Intérieur*, la temporalité de la séquence narrative n'est pas la même que chez Euripide ; or elle crée un effet similaire et peut-être plus puissant encore : la version du monde au sein de laquelle le lecteur virtuel est immergé se révèle être *heureuse* (car, à côté de la mort, la vie la plus banale apparaît heureuse – et ce surtout dans un texte de Maeterlinck¹¹⁹³), mais en même temps *impossible* ; et vivre l'impossibilité du bonheur, ne serait-ce que pour un instant, est probablement plus frappant que remonter le cours du temps pour revisiter les derniers instants de la vie d'un personnage.

La pitié s'en trouve accrue, en plus de la superposition temporelle et imaginaire, par la superposition factuelle des versions de la mort, c'est-à-dire par la superposition de l'accident et de l'acte volontaire. Dans *Intérieur*, la mort volontaire ne fait pas d'image ; toutefois, sur le plan du Symbolique, elle permet de mettre en relief une dimension importante du suicide effectif. L'hypothèse d'un accident qui se superpose à la version du monde impossible (« elle aurait vécu comme elle vivait ce matin »), fait ressortir cette dernière, par contraste, de manière éclatante.

Étant donné que le suicidaire fait le choix de mourir volontairement, il se retrouve, ne serait-ce qu'au tout dernier moment de son existence, devant deux chemins (se tuer/rester en vie) qui lui sont accessibles – *objectivement* – au même titre ; on convient de même que son *acte* (et non pas les raisons qui pourraient être sous-jacentes à ce dernier) ne relève pas du hasard ou de la fatalité, forces aveugles, extérieures, imprévisibles. En revanche, quelqu'un qui est mort

¹¹⁹² Gruber W. *Offstage Space, Narrative, and the Theatre of the Imagination*, New York : Palgrave Macmillan, 2010, p. 35.

¹¹⁹³ Et c'est d'ailleurs dans les gestes quotidiens les plus simples qu'il faut chercher le bonheur, si l'on suit le *Trésor des humbles*, mais aussi *La Sagesse et la destinée* ainsi que, par exemple, *La Vie des abeilles*.

par accident n'a pas eu deux chemins à emprunter : la mort est venue à sa rencontre, et il n'aurait pas pu l'éviter de *sa propre volonté*. Ainsi, sur le plan des possibles, un suicidaire, dans la pensée d'autrui (et donc du lecteur/spectateur), « aurait vécu » avec une probabilité plus élevée que quelqu'un qui est mort par accident. De même, dans la mesure où la responsabilité de l'acte suicidaire ne peut être reléguée à une force difficilement maîtrisable (hasard, accident, maladie, vieillissement, etc.), mais s'inscrit pleinement dans le domaine de la volonté, un processus contradictoire se met en place chez le récepteur. En face d'un suicidaire, on a tendance, selon Jean-Marie Brohm, à « reconstruire ce qui aurait pu et dû être fait pour éviter le drame », mais aussi à penser « que de toutes les manières « on » n'y pouvait rien »¹¹⁹⁴ ; la culpabilisation se joint ainsi à la déculpabilisation en créant le cercle vicieux dans lequel figure un sentiment d'impuissance vis-à-vis du passé irrécupérable : l'intervention aurait été *possible*, mais il est trop tard ; l'intervention revêt donc un caractère à la fois possible et impossible, relevant du paradoxe qu'*Intérieur* illustre exemplairement. Nous pouvons alors postuler que cela rend la version du monde créée par le Vieillard (« Elle aurait vécu... ») plus affligeante encore, en faisant s'affronter l'impossible au hautement probable avec l'intensité qu'une mort accidentelle (et même violente) ne pourrait pas garantir ; et nous aimerions aller jusqu'à dire que de ce point de vue, la portée dramaturgique du suicide se révèle plus importante que celle d'une mort accidentelle et même violente, parce que le suicide est plus apte à susciter la pitié chez le lecteur ou le spectateur : en dehors du cadre symboliste, il permettrait donc d'aboutir à une catharsis plus puissante...

Monde abandonné

Deux événements clés d'*Intérieur*, à la fois certains et incertains, créent, au sein de l'espace intime du lecteur virtuel, une sorte de tension uniforme et continue qui est ponctuée par des versions imagées de l'annonce et de la mort ; son espace intime accueille ainsi perpétuellement une sorte de terreur en face de l'inévitable mêlée à la pitié ; cela d'autant plus que le lecteur virtuel, par identification au regard du Vieillard et de l'Étranger, est, d'une certaine façon, lui-même invité à faire écran à la mort. Cela dit, dans le mouvement cathartique, il n'y a pas de *scènes* à proprement parler : étant donné la brièveté relative du texte, mais aussi (et surtout) le fait que le lecteur virtuel se trouve, de l'exposition jusqu'au dénouement, sur la même bifurcation ou, plus précisément – car cette dernière, à la rigueur, n'en est pas une¹¹⁹⁵ –, dans la même attente inquiétante de l'effraction de l'espace scénique et donc de l'écran de la représentation

¹¹⁹⁴ Brohm J.-M., *Figures de la mort. Perspectives critiques*, Paris : Beauchesne, 2008, p. 67.

¹¹⁹⁵ À l'inverse d'une bifurcation « classique », où l'action peut avoir plusieurs issues différentes (personnage X est tué/se tue/échappe à la mort), dans *Intérieur*, il est d'emblée clair que la mort sera annoncée : au mieux, on peut parler de bifurcations « mineures » (la mort sera annoncée par l'Étranger/le Vieillard/les deux/Marthe), mais, semble-t-il, elles n'ont pas le même impact sur le mouvement cathartique qu'une bifurcation « classique ».

par la mort, *Intérieur* pourrait être considéré, dans son ensemble, comme une longue scène qui culmine à l'instant où le Vieillard entre dans la maison.

Alors, l'intérieur jusqu'alors paisible, ainsi que l'espace scénique qui vient de se peupler, se met en mouvement ; à cet instant le texte se mue définitivement en description, répartie entre les didascalies et les commentaires lapidaires de l'Étranger. Or bien que celui-ci tente, de temps en temps, d'imposer aux autres le silence, des murmures, des rumeurs et des cris se font entendre dans la foule, remplissant le cadre scénique du désordre, tandis que les gestes des personnages dans la maison cessent d'être « graves, lents, rares et [...] spiritualisés »¹¹⁹⁶, comme le suggère la première didascalie : suite à l'annonce, tous se lèvent « brusquement », « [l]a mère, le père et les deux jeunes filles se jettent sur [la] porte » ; et, enfin, l'espace scénique est littéralement abandonné :

*... Tous se précipitent de l'autre côté de la maison et disparaissent [...] Dans la salle, la porte s'ouvre enfin à deux battants ; tous sortent en même temps. On aperçoit le ciel étoilé, la pelouse et le jet d'eau sous le clair de lune, tandis qu'au milieu de la chambre abandonnée, l'enfant continue de dormir paisiblement dans le fauteuil*¹¹⁹⁷ ...

Le désordre se substitue à l'ordre et cède la place au vide, ou plutôt à la nature silencieuse¹¹⁹⁸ : au ciel, à la terre, à l'eau et à l'enfant endormi que rien n'a encore pu éveiller. Comme au dénouement d'*Alladine et Palomides*, le lecteur virtuel reste à contempler le monde fictionnel abandonné, mais qui recèle en lui l'espoir de la renaissance – ou peut-être celui de l'éternel retour... De même, ce tableau final influe sur le caractère du dénouement : bien que la tension provenant de l'inquiétude soit enfin évacuée, la tristesse et la pitié, semble-t-il, ne peuvent pas l'être entièrement ; ainsi, le lecteur virtuel aboutit, une fois de plus, au dénouement anticathartique, ce qui, par ailleurs, semble être propre sinon du drame symboliste dans son ensemble, du moins du théâtre de Villiers et de Maeterlinck.

Le moi et l'autre

Le caractère incertain, probablement volontaire, de ces trois morts maeterlinckiennes, ayant pour fond le silence et le vide, met le lecteur en état de suspension qui n'est pas à même de trouver une solution : on peut donc imaginer que le lecteur revienne, dans son esprit ou de manière inconsciente, sur ces événements pour les revivre et tenter de les éclaircir. De même, ces morts sont foncièrement liées au questionnement sur la fatalité, sur la volonté et sur la transformation des êtres. Cette dernière dimension est moins explicite dans *Intérieur*, où elle est figurée sur le plan de l'Imaginaire, la maison abritant plusieurs âmes

¹¹⁹⁶ *Intérieur, op.cit.*, p. 57.

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 74.

¹¹⁹⁸ D'ailleurs, c'est pour la première fois que le lecteur « aperçoit » le ciel, la pelouse et le jet d'eau : cette apparition soudaine du paysage naturel est frappante.

qui seront, de toute apparence, éveillées par l'irruption soudaine de la mort – c'est ce que le Vieillard aimerait éviter, en s'interrogeant, à sa manière, s'il est permis d'éveiller « ceux qui dorment paisiblement ». Dans les deux autres drames de notre corpus, on l'a vu, l'éveil amène les « petites âmes » à obéir à l'appel insurmontable du cercle transcendantal en choisissant de ne plus résister à la mort, ou bien encore en partant à la recherche d'un oiseau mystérieux, messager de l'au-delà ; or dans tous les cas de figure, les sentiments qui se trouvent au fondement du mouvement cathartique de ces drames sont, d'une part, la « tristesse majestueuse », à peu près telle que l'envisage Racine dans la préface à *Bérénice*, et de l'autre, la pitié-compassion : grâce à la non-violence manifeste de l'action, la terreur est quasiment absente des mondes maeterlinckiens (en revanche, la présence de l'inévitable, sous-jacente à l'ensemble de l'action, génère une inquiétude constante).

En plus de participer au mouvement cathartique, la pitié, dans les drames en question, dépend du rapport tout à fait particulier entre le moi et le monde. Sur ce point, notons que Maeterlinck a été fortement influencé par la philosophie de Schopenhauer¹¹⁹⁹, et que sa conception de la pitié, telle qu'elle se révèle dans son œuvre dramatique, ou encore dans ses essais, recoupe celle du philosophe allemand. Dans l'acception schopenhauerienne, la pitié s'oppose notamment au principe d'individuation, c'est-à-dire à l'espace-temps qui fait que « ce qui est un et semblable dans son essence [...] nous apparaît comme différent, comme plusieurs »¹²⁰⁰ et qui nous amène à croire que non seulement le monde extérieur, mais aussi le moi forme une réalité solide, faisant naître l'égoïsme, source du vice et de la méchanceté ; la pitié (qui est, chez Schopenhauer, compassion ou même empathie), en revanche, fonde la morale parce qu'elle supprime les limites étanches entre les êtres en les ramenant à la source même de la volonté qui « est une comme quelque chose qui existe [...] en dehors du principe d'individuation »¹²⁰¹ et que l'on peut donc envisager en termes d'absolu. Ainsi, selon Schopenhauer, dès que la pitié s'éveille, la « différence absolue » entre le moi et l'autre disparaît – le premier fusionne avec le dernier.

Dans les drames étudiés, il apparaît effectivement que le moi des personnages n'existe pas, ou que ses manifestations sont minimales : les personnages ne possèdent pas d'individualité à proprement parler ; ils sont définis principalement par leur rapport avec le cercle transcendantal : avec leur âme, si l'on parle d'*Alladine et Palomides* ou d'*Aglavaine et Sélysette*, ou bien avec la mort, si l'on se réfère à *Intérieur* ; pour ainsi dire, on n'est plus en présence des person-

¹¹⁹⁹ ... qu'il aurait lu, de toute évidence, en 1891. Sur ce sujet, voir l'introduction de l'article de Fabrice van de Kerckhove « Les yeux de Mélisande. Échos de Schopenhauer et d'Emerson dans *Pelléas et Mélisande* » (in *Textyles*, no. 24, 2004, pp. 23–37). L'article lui-même démontre que dans *Pelléas*..., les échos du *Monde comme volonté et représentation* se font entendre dans la temporalité de la pièce, dans la focalisation des regards des personnages ainsi que dans l'annulation du moi des personnages par la mort.

¹²⁰⁰ Schopenhauer A., *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris : Burdeau, 1912, p. 117.

¹²⁰¹ *Idem*.

nages agissants, mais des êtres vivants. En reprenant la hiérarchie des êtres maeterlinckiens, la pitié-compassion parvient au sein du monde fictionnel grâce aux « êtres supérieurs ». Que l'on repense à Astolaine, à Aglavaine ou au Vieillard, ils existent tous selon le même principe : en face de l'autre, il faut s'oublier (c'est-à-dire oublier son moi), voire se sacrifier à lui. Ainsi, Astolaine prépare la fuite d'Alladine et Palomides ; Aglavaine décide de quitter le château de Méléandre – difficile d'imaginer un personnage de mélodrame ou un héros romantique agir de cette manière dans de telles circonstances ; et si le Vieillard d'*Intérieur* hésite à annoncer la mort, c'est par la pitié : il n'a pas le courage de détruire le calme de la maison que son regard pénètre en supprimant la limite qui le sépare de la famille (« ... je les ai vus vivre trop longtemps sous leur lampe... »¹²⁰²). Les « petites âmes », en conséquence, servent de catalyseur à la pitié, mais elles aussi sont considérées et se considèrent en tant qu'êtres et non pas en tant qu'individualités en opposition à d'autres individualités. On arrive donc à une sorte de monde fictionnel idéaliste, heureux et universel : si pour l'Axël de Villiers l'idée de se refuser à son moi s'avère insoutenable et inadmissible, les personnages de Maeterlinck, semble-t-il, ne s'intéressent guère à cette question puisqu'ils ont déjà franchi cette étape ; bien qu'il soit tout à fait possible d'interpréter les chutes des personnages comme l'abandon de son moi devant la lumière transcendante. De ce coup et si l'on revient à l'acception ricœurienne de l'identité, le conflit dramatique, s'il en est chez Maeterlinck, surgit non pas de l'affrontement de l'*ipse* à l'*idem* comme dans le mélodrame, où le cercle familial tient à faire rentrer dans un cadre de convention toute passion individuelle, ou bien encore dans le drame romantique, où l'*ipse* s'éteint sous un masque imposé par la société, mais, si l'on veut bien, de l'aspiration de l'*idem*, qui se limite au « purement humain », à atteindre l'état *absolu* que rien ne viendra jamais troubler, ou à rester dans cet état s'il est atteint : pourtant, la destinée (*Alladine et Palomides*), la mort (*Intérieur*) ou le caractère inaccessible du transcendant (*Aglavaine et Sélysette*) font obstacle à cette aspiration, et l'*idem* est remplacé par le vide (mais peut-être que ce vide affluant dans l'espace scénique, sur un autre plan, traduit la dissolution de l'*idem* dans l'absolu...). En revenant sur le suicide qui, dans le drame « classique » du XIX^e siècle, découle souvent et même principalement de l'opposition entre l'*ipse* et l'*idem*¹²⁰³, nous pouvons constater que dans *Aglavaine et Sélysette* et *Alladine et Palomides*, la non-résistance à la mort provient de la tension entre l'*idem* universel et le cercle transcendantal, entre la lumière diurne et la lumière nocturne, entre la réalité et le mystère – en se rapprochant sur ce plan, dirions-nous, d'Axël de Villiers. Le théâtre de ces deux auteurs met donc en scène l'être qui vise à accomplir le dispositif en faisant disparaître les écrans qui le séparent de l'Absolu ; toutefois, semble-t-il, dans un monde fictionnel dramatique, ce n'est possible qu'en se donnant la mort ou qu'en se livrant à elle de son propre gré.

¹²⁰² *Intérieur*, op.cit., p. 63.

¹²⁰³ Ce qui correspond tout à fait aux propos de Durkheim sur le suicide.

Le théâtre de Villiers et de Maeterlinck, tout en mettant en question les principes de la dramaturgie classique et en s'opposant à la logique positiviste fondatrice du naturalisme, introduit un changement important par rapport aux drames que nous avons examinés dans les parties précédentes : les événements clairs et univoques sont remplacés par des événements ambigus, auxquels il est difficile, voire inutile de donner une interprétation unique. En même temps, sur le plan du Symbolique, le nombre de péripéties se réduit et la longueur des bifurcations augmente, tandis que l'Imaginaire s'enrichit considérablement et devient plus dynamique dans la mesure où le cercle de base des univers ou des mondes possibles en question n'est plus le cercle familial ni le cercle intime, mais le cercle transcendantal que les personnages aspirent à atteindre.

En conséquence, le suicide n'a plus la même fonction : il ne s'agit plus d'un acte violent par lequel le personnage pense à échapper à une angoisse existentielle et qui, dans ses préfigurations imaginaires (la pensée suicidaire), s'avère être l'écran protecteur que l'on dresse devant le Réel. Chez Villiers, tout au contraire, la visée du suicide, qu'il s'agisse du suicide symbolique ou du suicide effectif, est de faire disparaître ou du moins de rendre moins opaques les écrans qui séparent l'être de l'au-delà, de l'Absolu ou de l'infini ; en ce qui concerne Maeterlinck, les morts *probablement* volontaires des personnages sous-tendent l'incertitude et la pitié qui sont aux fondements de ses mondes fictionnels et s'inscrivent dans une interrogation métaphysique sur le libre arbitre et la fatalité. En même temps, chez ces deux auteurs, tout comme chez Zola, la catharsis aristotélicienne commence à céder la place à des formes d'anticatharsis : le suicide « conscient » des protagonistes de Villiers n'est pas à même de susciter la pitié ni la crainte ; le suicide « probable », ou, plus précisément, la mort en tant que telle chez Maeterlinck est excessivement douce et indéfinie pour permettre à la tension cathartique – ou bien à la pitié tout court – d'être parfaitement évacuée. L'état de suspension, pour ne pas dire l'état d'incertitude, que la lecture de ces drames engendre chez le lecteur, continue à travailler l'espace intime de celui-ci même une fois le livre fermé : ce qui pourrait nous amener à nous interroger sur les effets possibles (et pourquoi pas thérapeutiques ?) de l'anticatharsis.

CONCLUSION

Il faudrait que ce soit un livre : je ne sais rien faire d'autre. Mais pas un livre d'histoire, ça parle de ce qui a existé [...] Une autre espèce de livre. Je ne sais pas très bien laquelle – mais il faudrait qu'on devine, derrière les mots imprimés, derrière les pages, quelque chose qui n'existerait pas, qui serait au-dessus de l'existence¹²⁰⁴...

1. Mondes en changement

Lire un texte dramatique, c'est l'accueillir sur sa scène intime. Sur cette scène, il se déploie en un monde fictionnel dont la caractéristique principale, sur le plan de la réception, est l'indétermination. Celle-ci dépend, d'une part, de l'absence d'interface narrative continue, ce qui favorise une identification directe du lecteur virtuel aux personnages (le lecteur s'identifiant à tous les personnages à tour de rôle) ; elle dépend d'autre part de ce qui se joue du côté de l'Imaginaire. Cela dit, pendant la lecture, la tension entre l'espace scénique et le hors-scène crée le cadre scénique qui sert de base à un monde fictionnel dramatique et, en même temps, permet au lecteur virtuel de venir « habiter » ce monde à l'instar de l'interface narrative d'un texte en prose. Ajoutons que le hors-scène, à notre sens, ne se limite pas aux espaces concrets que l'on peut imaginer effectivement entourer l'espace scénique, mais comprend également le hors-scène « abstrait » qui se constitue à partir d'images métaphoriques ou poétiques, ou bien encore qui englobe l'espace intime du ou des personnages : la tension entre l'espace scénique et le hors-scène se révèle alors être la tension entre l'action et l'impossibilité d'agir, le pragmatisme et l'idéalisme, la Persona et l'Ombre, la réalité et le transcendant ; c'est elle qui se trouve aux fondements du mouvement cathartique, des fluctuations de la tension propre à la lecture, et c'est elle que le suicide vient résoudre, dans la majorité des cas, en déformant le monde fictionnel et en amenant le lecteur virtuel, récepteur des effets du texte, à la catharsis « jouissive » qui réunit la crainte à la pitié.

Des variations sont néanmoins possibles. Le mélodrame, dans la richesse de configurations qui lui est propre, nous présente notamment trois types de transformation du monde fictionnel par l'acte suicidaire : en plus de la déformation, il peut mettre en œuvre la reconstitution du monde, caractéristique surtout du mélodrame classique, et – ce qui est plus rare – son épuration. Ces types de transformation se laissent mieux comprendre si l'on considère, sur un plan général, que chaque monde fictionnel est reparti en cercles constitutifs que l'on peut décrire dans un mouvement centrifuge : le ou les cercles intimes ; le cercle familial ; le cercle social ; le cercle divin ou transcendantal. Les rapports entre ces cercles ainsi que leur « perméabilité » varient en fonction du genre ; les

¹²⁰⁴ Sartre J.-P., *La Nausée*, Paris : Gallimard, 1938, p. 247.

tensions qui se créent à la frontière d'un cercle ou à l'intérieur de celui-ci, déterminent la nature du conflit dramatique et donc les mobiles du suicide (qui, on ne s'en étonne pas, vise toujours à résoudre ce conflit). Les cercles en question définissent également la focalisation du regard intime du lecteur virtuel, chaque forme théâtrale étudiée présupposant une focalisation spécifique en fonction du cercle de base, c'est-à-dire en fonction du cercle à partir duquel le lecteur virtuel pénètre le monde fictionnel, ce qui influence, implicitement, la manière de s'identifier aux personnages et le mouvement cathartique.

Mélodrame

Ainsi, au sein d'un monde fictionnel de mélodrame, le lecteur virtuel entre à partir du cercle familial qui se trouve le plus souvent dans un état de stabilité idyllique ; le cercle social et le cercle divin sont des cercles « secondaires » qui ne sont pas pleinement impliqués dans l'action dramatique : ils représentent respectivement la justice humaine et subjective, qui peut protéger, selon les circonstances, les Bons *ou* les Méchants, et la justice divine, la Providence qui punit le vice et protège la vertu, mais qui, dans le mélodrame « tardif », a tendance à se muer en Fatalité. La stabilité première du cercle familial est aussitôt compromise par la faute que l'un des protagonistes, la victime, commet à son insu, sous l'influence d'un traître ; son cercle intime « se détache » alors du cercle familial tout en s'opposant à ce dernier ; le traître – et donc la faute – reste en même temps dissimulé derrière le voile du secret. Les protagonistes visent alors à reconstituer le cercle familial en dévoilant la faute commise ; or pour ce faire, il leur faut éliminer le traître du tissu fictionnel. Dans le mélodrame classique et dans les premiers mélodrames romantiques, le traître est le plus souvent personnifié : il se trouve en marge du cercle familial qu'il déstabilise au fil de l'action ; lorsque sa nature véritable est découverte au dénouement, soit on le livre à la justice, soit il se fait justice lui-même (ce qui est le cas des mélodrames de notre corpus d'étude). La victime se voit alors innocentée : elle peut réintégrer le cercle familial ; et le monde fictionnel est reconstitué. Le lecteur virtuel qui adhère, dès l'exposition, au projet de la reconstitution du cercle familial, en arrive à expérimenter une catharsis « plaisante » : la tension dramatique éliminée, le plaisir de voir le cercle familial revenir à l'état idyllique et stable est renforcé par la pitié-mépris envers le traître repent, qui, elle aussi, connote toujours un certain plaisir, celui de ne pas se trouver à la place du traître.

Dans le mélodrame tardif (romantique et diversifié), on peut observer une « intériorisation » de la figure du traître : c'est la passion amoureuse de la victime qui déroge à l'ordre du monde fictionnel et opère la scission entre le cercle familial et le cercle intime. Dans un tel contexte, éliminer le traître revient à éliminer la victime ; et la victime en arrive à s'éliminer elle-même une fois que le monde extérieur a détruit ses illusions passionnelles. Ces dernières voilent la faute intime que la victime n'est pas en mesure d'assumer. Par conséquent, le

cercle familial ne peut plus revenir à son état premier : le trou dans le cercle de base ne peut pas être comblé ; et le monde fictionnel s'en trouve déformé. En résulte une catharsis « jouissive » qui repose principalement sur la pitié-compassion que suscite, chez le lecteur virtuel, la situation de plus en plus désespérante de la victime et son suicide. Notons que le lecteur virtuel accède au monde fictionnel toujours *via* le cercle familial, ce qui contribue à renforcer l'écartèlement de son espace intime. Contrairement au mélodrame classique, où il n'est amené à désirer que le dévoilement de la nature véritable du traître et où son plaisir principal réside dans le fait même de la voir progressivement dévoilée, dans ce cas de figure, le lecteur virtuel est censé abriter deux désirs contradictoires : celui de voir la victime assouvir sa passion et celui de la voir réintégrer le cercle familial. Le conflit classique entre l'amour et le devoir se met en œuvre et ne peut être résolu autrement que par et dans la mort. L'amour et le devoir sont également en jeu dans les mondes mélodramatiques épurés par la mort volontaire ; mais leur rapport s'avère être transfiguré : l'amour ne s'oppose plus au devoir ; l'amour *devient* le devoir lui-même. L'un des protagonistes qui agit selon les principes de l'amour chrétien tire de l'ombre vers la lumière le cercle familial et les cercles intimes défigurés par la faute : ce mouvement progressif culmine en un auto-sacrifice qui évacue définitivement la violence du monde fictionnel ; et le sacrifice, à l'inverse du suicide « égoïste » ou passionnel, est à même de combler le trou laissé dans le tissu de fiction une fois la violence évacuée. Pour le lecteur virtuel, au dénouement, est donc prévue une catharsis « sublime », car la violence laisse sa place à la pitié-compassion puissante qui se joint à l'admiration : peu importe alors, sur ce plan, si le traître est personnifié ou non.

Drame romantique

De ces trois types de transformation des mondes fictionnels, le drame romantique ne retient que la déformation. Cela n'est pas étonnant dans la mesure où son cercle de base se fonde sur l'entrecroisement de cercles intimes et que le cercle familial n'est plus fonctionnel (tout autant que le cercle divin). Le cercle social, qui se manifeste souvent à travers des exigences morales, se resserre alors progressivement autour des cercles intimes afin de les subordonner et de les éliminer comme entités indépendantes ; et le suicide entraîne la destruction complète du cercle de base. Le drame romantique met également en jeu, de manière flagrante, la problématique de l'identité et du masque : si un personnage romantique se suicide, c'est non seulement faute d'avoir assouvi sa passion amoureuse, mais aussi (et peut-être surtout) faute d'avoir réussi à protéger son cercle intime de l'influence extérieure, celle de la société, ou bien encore faute d'avoir su intégrer, intact, l'ordre symbolique en vigueur. Il importe de noter, sur ce plan, que si les personnages hugoliens arrivent, tant bien que mal, à manipuler leurs masques et se suicident lorsqu'il devient clair qu'aucun masque ne leur permet de garantir la survie de leur être amoureux, les protagonistes de Musset, Dumas et Vigny mettent fin à leurs jours ayant compris qu'ils ne pour-

ront jamais faire fusionner leur être d'artiste ou de poète avec le masque que la société leur impose ; dans les deux cas, c'est donc l'incompatibilité entre le cercle intime et le cercle social qui alimente la pulsion suicidaire du personnage.

Le lecteur virtuel s'immerge dans les mondes romantiques à partir des cercles intimes, ce qui implique, sur le plan de l'identification, une distance relativement faible entre lui et les protagonistes ; le cercle social, s'il est incarné sur scène, lui reste alors lointain et étranger. Toutefois, dans la mesure où l'espace intime d'un héros romantique se révèle le lieu des conflits identitaires incessants, la distance impliquée par l'identification change, elle aussi, sans arrêt (si, par exemple, le personnage n'arrive pas à s'accepter lui-même ou l'un de ses masques), ce qui confère à la lecture des drames romantiques un caractère plus dynamique qu'à celle des mélodrames. À ce caractère dynamique contribue également l'épanouissement de l'Imaginaire, ou plus précisément du hors-scène abstrait que les images poétiques viennent animer. En ce qui concerne la catharsis, force est de constater que les mondes hugoliens font exception à la tendance générale, celle de mener le lecteur virtuel jusqu'à une catharsis « jouissive », qui se fonde toujours sur la pitié-compassion envers le suicidaire et le monde déformé. Chez Hugo, la catharsis se révèle être pour ainsi dire « synthétique » : à la fois « jouissive », par la déformation du monde fictionnel et par la pitié qu'elle suscite, « plaisante », par la mise à mort ou le suicide du traître (notons que Hugo se sert toujours volontiers du canevas mélodramatique), et « sublime », du fait que le suicide du ou des protagonistes se déploie, spatialement, sur l'axe vertical, et suit le mouvement d'ascension, tout en établissant un dialogue intense entre l'imaginaire de l'espace scénique et celui du hors-scène abstrait.

Drame naturaliste

Les drames naturalistes, et plus précisément les drames de Zola, se fondent sur une structure globalement mélodramatique : le lecteur virtuel accède à ces mondes *via* le cercle familial bien ordonné ; de ce cercle se détachent, en commettant une faute, un ou des cercles intimes. Trois différences essentielles se font jour, toutefois, par rapport à la structure fondatrice du mélodrame : la victime n'essaie pas de réparer sa faute, mais tente de la fuir ; le cercle familial, au lieu de soutenir la victime, s'oppose à elle ; et le conflit dramatique devient intrapersonnel, en confrontant le personnage à son versant bestial, criminel et coupable qui semble d'ailleurs parfois constituer l'intégralité de son être. Le lecteur virtuel n'est donc pas à même de « s'installer » confortablement ni au sein du cercle familial, ni au sein du cercle intime d'un personnage : on peut alors le concevoir, en face du ou des cercles intimes, comme fasciné par l'Ombre des protagonistes qui tantôt l'attire, tantôt le repousse.

Une autre spécificité des mondes zoliens, qui n'est pas sans influencer le mouvement cathartique, est l'omniprésence du cercle divin : la faute du personnage relève toujours, implicitement ou explicitement, pour lui et pour d'autres, du péché ; tout au long de l'action, le personnage cherche la rédemption auprès

du cercle divin par l'intermédiaire du cercle familial qui comporte toujours une figure « divine » ; le suicide s'avère alors l'acte par lequel le personnage reconnaît enfin sa faute, ou bien encore la dernière tentative désespérée de racheter son crime, tentative qui emprunte alors l'aspect d'un sacrifice. La transformation du monde fictionnel, dans ce cas, n'est pas univoque : sur le plan métaphysique, ce monde se voit épuré par la reconnaissance de la vérité, tandis que sur le plan concret, celui du cercle familial, il se voit déformé par la vérité même, qui jaillit à travers la brèche laissée dans le tissu de fiction par le suicide et que les membres de la famille ne sont pas en mesure d'assumer ni d'accepter ; qui plus est, il n'est pas rare que la pitié pour le protagoniste cède la place à la terreur. Ainsi, aucune catharsis n'est plus assurée pour le lecteur virtuel des drames de Zola, car le dénouement, quoiqu'il s'inscrive dans un cadre conventionnel, revêt un caractère indéterminé et ambigu, exception faite de *Renée*, laquelle fait succéder le sacrifice du personnage et la scène du pardon du père – du pardon de Dieu –, ouvrant sur une catharsis « sublime ».

Drame symboliste

Lorsque dans les drames de Zola, on peut déjà se rendre compte de l'interaction relativement étroite entre le plan métaphysique et le plan concret des mondes fictionnels qui n'est pas en général propre au mélodrame ni au drame romantique, le drame symboliste semble reposer entièrement sur cette interaction : en supprimant le cercle familial et le cercle social, ou bien en réduisant leur importance et leur présence scénique au strict minimum, il met en face l'un de l'autre le cercle intime et le cercle transcendantal, transformant l'aspiration du personnage à rejoindre ce dernier en source même du conflit dramatique qui, dès lors, se manifeste plutôt sur le plan de l'action moléculaire, si l'on reprend la formule de Michel Vinaver. Cela entraîne des changements non négligeables sur le plan de la lecture : la tension dramatique, c'est-à-dire l'alternance de l'inquiétude et de l'espoir du lecteur virtuel vis-à-vis du destin des personnages, et donc du monde fictionnel, est remplacée par un état de suspension ou d'attente des événements majeurs constitutifs de la fable, qui sont d'ailleurs très peu nombreux et souvent indéterminés par leur nature. Quant à la tension cathartique, vu que les personnages sont, pour la plupart, extrêmement conscients du monde qui les entoure ainsi que de leurs actions ou de leur non-action, leur situation n'inspire plus de crainte, mais tout au mieux la pitié qui, à cet égard, peut être comparée à la « tristesse majestueuse » racinienne. Pour le lecteur virtuel, une identification stable « à courte distance » devient d'ailleurs complexe : les protagonistes de Villiers se définissent en tant qu'êtres « surhumains » et ne manquent pas de faire preuve d'une violence excessive ; les cercles intimes des personnages de Maeterlinck, en revanche, « êtres d'humanité générale », se déterminent principalement par le rapport qu'ils entretiennent avec leur âme, entité métaphysique. Le lecteur virtuel se trouve donc sur un vecteur imaginaire reliant le cercle intime au cercle transcendantal, et son regard intime « glisse » perpétuellement

sur ce vecteur, en se rapprochant tantôt du transcendant, tantôt du cercle intime du personnage.

Le suicide sert, lui aussi, l'aspiration à atteindre le cercle transcendantal : par son acte, le suicidaire tend à supprimer les écrans qui le séparent de ce dernier. Le monde fictionnel n'est alors ni reconstitué, ni déformé, ni épuré, mais tout simplement abandonné par le ou les personnages : au dénouement, le lecteur virtuel se trouve en face de l'espace-temps vide, ou plutôt sans présence humaine – c'est comme si les cercles intimes s'étaient faits absorber par le cercle transcendantal. La mort volontaire ne peut donc pas laisser de brèche dans le tissu fictionnel. Qui plus est, le suicide n'apporte jamais de véritable solution à l'état de suspension initial, dans la mesure où, contrairement au drame « classique », il ne supprime aucune version du monde fictionnel, mais en fait surgir de nouvelles : soit par rapport à la portée définitive de l'acte, comme dans *Axël*, soit par rapport à sa nature, comme dans les drames de Maeterlinck, où il s'agit de mettre en scène des morts *probablement* volontaires. Le lecteur virtuel en arrive donc à l'anticatharsis : son espace intime ne se décharge pas des tensions dramatique et cathartique, comme au dénouement d'un drame « aristotélicien », mais continue à être travaillé par l'incertitude ; et l'événement ponctuel qu'est la catharsis se transforme en un processus indéterminé.

La crise du drame, caractérisée par le rejet, dans la composition dramaturgique, vers la fin du XIX^e siècle, des principes aristotéliciens, se voit donc confirmée. On peut en percevoir les premiers signes dans le drame zolien et chez Villiers ; elle s'affermir magistralement dans l'œuvre de Maeterlinck. Dans la perspective du lecteur virtuel, la crise dramatique, ou bien encore le passage du drame « classique » vers le drame moderne, tout au moins en ce qui concerne le XIX^e siècle français, se traduirait alors, d'abord, par la transformation du mouvement cathartique que nous venons de décrire, corollaire de la transformation de l'action : ce mouvement est de moins en moins ponctué par des bifurcations, et donc par des scènes ; métaphoriquement parlant, les événements ponctuels fondent en processus : le suicide revêt une ambiguïté essentielle ; la certitude devient l'indétermination ; et la catharsis est remplacée par l'anticatharsis. D'un autre côté, le changement de paradigme évoqué se traduirait par la transformation du modèle d'identification qui, de dramatique, devient « épique », impliquant toujours une distance relativement importante, garante de fascination, entre le lecteur et le cercle intime du personnage, le rappelant en même temps à sa position du spectateur.

Cela devient possible, semble-t-il, également du fait que le *protagoniste* du drame « intériorise », au cours du siècle et progressivement, l'*antagoniste* : l'opposition simple, voire simpliste, entre la victime et le traître se transforme, en passant par l'opposition du poète et du cercle social des romantiques, en lutte intime du personnage avec son Ombre, comme chez Zola, avec sa Persona ou son Moi, comme chez Villiers, ou bien avec la destinée qui, comme le montre *Aglavaine et Sélysette* de Maeterlinck, « se décide peut-être au fond de nous ». Alors, si pour le lecteur d'un drame « classique », la distance impliquée par l'identification varie du fait qu'il s'identifie à tous les personnages (aux antago-

nistes et aux protagonistes) à tour de rôle, pour le lecteur d'un drame moderne, cette distance varie également – et surtout – parce que le personnage lui-même abrite des pulsions contradictoires qui empêchent une identification stable à lui ; l'identification du lecteur en devient d'autant plus « vacillante ». En même temps, l'intériorisation du ou des conflits transforme nécessairement le caractère de l'action : l'action intime ne se laisse pas facilement représenter dans l'espace scénique¹²⁰⁵ ; ce qui pourrait expliquer l'importance croissante de l'Imaginaire : ainsi, alors que l'imaginaire du mélodrame classique est conventionnel et stable, voire stagne, le drame symboliste se fonde, lui, sur un imaginaire extrêmement riche et dynamique qui cherche surtout à rendre compte des « états d'âme » des personnages. Enfin, la disparition des cercles social et familial, délimités et structurés, qui va de pair avec l'émergence du cercle transcendantal dans le drame naturaliste et le drame symboliste, est également le corollaire de l'intériorisation du conflit : le divin ou le transcendantal, au bout du compte, ne nous est accessible que par l'intermédiaire de notre cercle intime. Et si Villiers pose la question de savoir si ce n'est pas le moi qui nous empêche d'accéder au transcendant, Maeterlinck répond que le moi n'existe peut-être tout simplement pas : c'est pour cela, aussi, que dans son théâtre, la mort volontaire, porteuse du principe d'individuation, est tellement ambiguë.

2. Dispositif et scène

Après avoir passé en revue les différents types de transformation des mondes possibles et de leurs enjeux sur le plan du mouvement cathartique, revenons sur la critique des dispositifs et sur la notion de scène, en tirant les conclusions de notre étude. Pour le lecteur (virtuel) d'un drame de notre corpus, la scène pourrait se définir comme une séquence de texte comprenant trois étapes. D'abord, sur le plan du Symbolique, l'action aboutit à l'intersection de plusieurs versions du monde, c'est-à-dire à la bifurcation dont dépend le sort du monde fictionnel ; la tension dramatique et/ou la tension cathartique atteint alors son acmé. Par la suite, toutes les versions du monde hormis une se voient éliminées ; la tension baisse et commence à remonter, sauf si la scène dénoue la pièce. C'est ainsi que se constitue le mouvement cathartique ; grâce aux scènes, la curiosité du lecteur est constamment stimulée, ainsi que ses émotions et son imagination. Sur le plan de l'Imaginaire, les scènes sont les séquences où le texte dramatique « fait tableau » : ainsi, dans un mélodrame, l'action et la parole peuvent être suspendues au profit de l'émergence du tableau dramatique ; or, de manière plus générale, pendant les scènes, le temps et l'espace se cristallisent, favorisant la circulation du Réel : le passé, le présent et l'avenir se réunissent en une sorte d'instant absolu ; et une tension particulièrement vive s'instaure entre l'espace scénique et le hors-scène, que ce dernier soit abstrait ou concret. Le Réel me-

¹²⁰⁵ Ce dont attestent les dramatisations des romans de Zola. Voir *supra*, chapitre IV.3, « Adaptations du suicide « naturaliste » ».

nace perpétuellement de crever les écrans de la représentation et les met à bas au dénouement.

Alors les voiles du secret et de l'illusion se dissipent ; les masques tombent ; la vérité rattrape les personnages en déchirant le voile du mensonge ; l'appel irrésistible du transcendant vient étouffer la voix du quotidien... Le plus souvent, dans la scène finale, scène du suicide, la réalité vient supplanter la fiction que le personnage s'est créée ; et faute de pouvoir en inventer sur-le-champ de nouvelles, celui-ci ne voit, en face du Réel, d'autre issue possible que de céder à l'illusion de la mort apprivoisée que le suicide met à sa disposition ; ou bien, comme c'est le cas dans le drame symboliste, il choisit (probablement) de ne pas résister à la mort qui, seule, au contraire, n'est pas illusion. Nous pouvons alors postuler que l'ensemble des suicides de notre corpus, exception faite de deux sacrifices « purs », ceux de Calas et de Violetta, qui visent à évacuer définitivement la violence du monde fictionnel pour le ramener à un état « supérieur », est motivé d'une part par l'incapacité du personnage à faire coïncider la réalité qu'il s'invente, sa réalité intime, avec la réalité qui l'entoure, qu'il s'agisse de la réalité du cercle familial, de celle du cercle social ou de celle du cercle transcendantal ; d'autre part par son incapacité à inscrire, de plein gré, sa version du monde possible au sein du tissu fictionnel ; enfin par son incapacité à établir un équilibre fonctionnel entre l'*ipse* et l'*idem*, entre la Persona, le Moi et l'Ombre, ou bien encore entre l'être, l'âme et le transcendant.

Théâtralité du suicide

La *scène* du suicide, par la définition même que nous venons d'en donner, suppose donc une implication importante de l'Imaginaire. Parallèlement, la visibilité, et donc la théâtralité de la mort volontaire varient significativement en fonction du genre. Le mélodrame tend à occulter le suicide : complètement, en le refoulant derrière un écran physique ou dans le hors-scène, ou partiellement, en soustrayant à la vue du spectateur le geste suicidaire ou le cadavre. En d'autres termes, le suicide mélodramatique comporte, dans la plupart des cas, une « tache aveugle », donc quelque chose d'irreprésentable, même dans le cas (d'ailleurs rarissime) où il s'inscrit dans le cadre d'une fête – on se souvient de la noyade de la Valentine de Pixérécourt. Curieusement, il en va de même pour les suicides probables chez Maeterlinck : la chute d'Alladine et de Palomides, ainsi que celle de Sélysette sont dissimulées par les objets figurant à même l'espace scénique (le rocher ou la tour) ; la chute de la jeune fille d'*Intérieur* échappe à tous les regards¹²⁰⁶. Chez Maeterlinck, il est quasiment évident que le

¹²⁰⁶ La chute, par ailleurs, est une manière de se suicider pleinement mélodramatique : la noyade et la défenestration, comme nous l'avons fait remarquer au sein de la seconde partie, même si elles sont souvent ratées, sont, sur le plan statistique, les moyens de suicide les plus récurrents. Pourtant, si le mélodrame se sert de la chute, qui n'est pas le moyen le plus efficace de mettre fin à ses jours, afin de pouvoir sauver le personnage de manière définitive, Maeterlinck l'utilise pour renforcer l'indétermination propre à la mort.

caractère irréprésentable de la mort va de pair avec son indétermination essentielle tout en lui conférant une vraisemblance « métaphysique » sur le plan de l'Imaginaire. Pour ce qui est du mélodrame, on peut s'interroger sur les raisons pour lesquelles le suicide est toujours occulté d'une manière ou d'une autre. Dans notre corpus, seule la mort volontaire de Violetta (*La Vénitienne* d'Anicet-Bourgeois) s'offre pleinement au regard intime du lecteur virtuel ; mais, d'une part, c'est une mort sacrificielle, rendue de ce fait « convenable », et de l'autre, *La Vénitienne* est le mélodrame romantique par excellence.

Car le drame romantique n'hésite pas à mettre la mort volontaire en scène intégralement, du début à la fin : que ce soit chez Hugo ou chez d'autres dramaturges, les personnages s'empoisonnent ou se frappent à l'aide d'un poignard et meurent dans l'espace scénique (excepté le Chatterton de Vigny qui se retire dans sa chambre afin que sa mort ne blesse pas la vue de Kitty, mais c'est alors la mort de la protagoniste à laquelle le lecteur est invité d'« assister »). C'est la recherche du sublime dans la mort qui conditionne la visibilité propre au suicide romantique ; en même temps, il faut noter qu'il s'agit d'une visibilité « intime » : le suicide ainsi mis en œuvre ne s'offre, souvent, qu'au regard d'un seul personnage, voire uniquement au regard intime du lecteur virtuel. Le suicide du couple amoureux dans *Axël* de Villiers s'inscrit d'ailleurs parfaitement dans le paradigme du suicide romantique : Axël et Sara transforment leur départ vers l'infini en une cérémonie solennelle ; or c'est une cérémonie à laquelle seul le lecteur de la pièce assiste.

Pour ce qui est des suicides « naturalistes » de notre corpus, ceux de Zola, et de la manière dont ils se mettent en scène, la situation est inversée : d'une part, l'acte ainsi que le corps du suicidaire sont souvent offerts à la vue de l'ensemble des membres du cercle familial ; d'autre part, le texte peut insister, explicitement, sur la fascination inhérente à la mort volontaire. Or cette fascination se retrouve dans les récits en prose qui sont aux fondements des œuvres dramatiques de Zola : les personnages de ses romans sont médusés par la mort qui les prive de mouvement et de parole ; le suicide se révèle l'instant « du retournement de la narration en tableau », si l'on reprend la formule de Stéphane Lojkin¹²⁰⁷. Il n'est pas alors exclu que Zola cherche à produire sur scène le même effet que dans ses romans et que, pour accroître la puissance de la pulsion scopique engendrée par la mort volontaire (ainsi que l'effet produit sur le spectateur), il expose le suicidaire au regard de l'ensemble des protagonistes, comme dans *Madeleine* ou *Renée*, ou bien encore à un regard impitoyable, violent et avide de souffrance, comme dans *Thérèse Raquin*.

Nous pouvons ainsi postuler que, du début à la fin du XIXe siècle, du mélodrame au drame naturaliste, la mort volontaire regagne la visibilité scénique qu'elle avait perdue au XVIIe siècle, quand le classicisme l'a refoulée hors scène¹²⁰⁸ : d'un événement occulté, le suicide devient d'abord un événement sublime – chez les auteurs romantiques –, puis sidérant par sa violence – chez

¹²⁰⁷ *La Scène de roman, op.cit.*, p. 5.

¹²⁰⁸ La tragédie baroque, quant à elle, n'hésite pas à mettre en scène des suicides sanglants.

Zola. En ce qui concerne la théâtralité de la mort volontaire chez Villiers et Maeterlinck, les scènes de suicide s'inscrivent pleinement dans la logique de la « vision symboliste », laissant sa place à l'invisible et cristallisant l'incompatibilité de la réalité et du transcendant. Cette incompatibilité se manifeste principalement à travers l'utilisation du clair-obscur, ou bien encore à travers la confrontation de la lumière diurne et de la lumière nocturne, qu'il s'agisse des rais qui envahissent le souterrain d'*Axël* à l'instant même que s'éteint la lampe nuptiale symbolisant les âmes des amants, de la lumière du jour pénétrant la grotte d'*Alladine et Palomides* ou bien du coucher du soleil qui précède et rend possible la chute de Séllysette. Toutefois, compte tenu du caractère limité de notre corpus, il faudrait étudier la théâtralité de la mort naturaliste et symboliste en général pour pouvoir tirer des conclusions plus probantes.

« ... s'il vous plaît levez le rideau...¹²⁰⁹ »

Lire le drame français du XIXe siècle, c'est cheminer de la catharsis vers l'anticatharsis, de la certitude et l'être-ensemble optimiste du mélodrame vers l'indétermination et l'être solitaire du drame symboliste, mais aussi de la mort-action vers la mort-situation – deux termes que nous empruntons à Thérèse Malachy. Dans son ouvrage sur la mort dans le théâtre français du XXe siècle, cette dernière postule notamment que si, entre deux guerres mondiales, la société arrive encore, tant bien que mal, à faire obstacle à la mort en l'occultant derrière les images et les discours, et si, chez les dramaturges tels que Anouilh ou Cocteau, la mort reste envisagée sous son aspect romantique, après la deuxième guerre mondiale les écrans s'effondrent et « [l]a mort inonde la vie ». Par conséquent, d'événement, la mort devient le cadre même de l'action dramatique, que ce soit chez un Beckett ou chez un Ionesco¹²¹⁰ ; d'action, elle devient situation ; les suicides, les meurtres, les duels cèdent définitivement la place à la présence constante, implicite de la mort – présence que l'on trouve déjà dans le théâtre maeterlinckien et qui contribue à faire de ce dernier le précurseur du théâtre moderne. La mort-situation est également, nous semble-t-il, caractéristique des pièces les plus contemporaines : ainsi, au dénouement de notre étude, nous aimerions nous pencher brièvement sur *4.48 Psychose* de Sarah Kane, pour voir, entre autres, la manière dont les méthodes que nous avons appliquées à un corpus constitué entièrement de pièces du dix-neuvième siècle pourraient s'appliquer à un texte de théâtre contemporain (fût-il anglais).

4.48 Psychose, long développement d'une pensée suicidaire, est un texte de théâtre pleinement indéterminé : il n'est pas divisé en actes ni en scènes ; les personnages ne portent pas de nom ; on n'entend, à la lecture, que des voix anonymes ; les images que le texte fait surgir sont éparpillées, sans jamais cons-

¹²⁰⁹ Kane S., *4.48 Psychose*, Paris : L'Arche, 2001, p. 56.

¹²¹⁰ Malachy T., *La Mort en situation dans le théâtre contemporain*, Paris : Nizet, 1982, pp. 26 sq.

tituer d'espace-temps unifié, aux contours définis¹²¹¹. *4.48 Psychose* se rapproche ainsi d'un poème bien plus que d'une pièce de théâtre conventionnelle. De même, l'organisation spatio-temporelle de ce monde postule une immersion et une identification spécifiques pour son lecteur virtuel : d'une part, la distinction claire entre l'espace scénique et le hors-scène disparaît ; de l'autre, de toutes les voix, le lecteur virtuel s'identifie principalement à celle qui dit « je » ; et il perçoit le monde de *4.48 Psychose*, pour ainsi dire, par le regard de ce « je ». La distance impliquée par l'identification semble d'ailleurs être quasiment anéantie dans la mesure où le « je » décrit principalement ses propres perceptions qui, on s'en souvient, sont censées garantir l'identification la plus profonde : si cette distance varie, soutenant le dispositif de *4.48 Psychose*, c'est grâce à l'alternance des voix et grâce au changement de caractère des discours, qui peuvent varier pour la même voix, tantôt pragmatiques, tantôt poétiques, tantôt sérieux, tantôt ironiques.

La division principale qui s'opère dans l'espace-temps de *4.48 Psychose* est la tripartition du moi, du corps et de l'autre : deux scènes adjacentes sont ainsi créées, entre lesquelles le corps se dresse en un écran parfaitement imperméable, deux espaces que l'on pourrait appeler, à la rigueur, espace intime et espace social ; ou bien encore, sur un plan plus général, le dedans – le noir que la lumière traverse de temps en temps et dans lequel le moi est en train de se désagréger –, et le dehors, lieu où se trouve l'Autre inatteignable. La pensée suicidaire, traversant comme un fil rouge l'ensemble des discours, surgit, d'une part, de l'impossibilité de faire coïncider les deux espaces par l'intermédiaire du corps ; c'est-à-dire que depuis l'espace social, on ne voit que le corps, et l'on présuppose que ce corps, même s'il est malade, devrait pouvoir se réinscrire dans un cadre normatif¹²¹², tout en faisant abstraction de la voix qui dit « je ». On se croirait quasiment dans un dispositif « romantique » opposant l'intime au social *via* le masque ; or le masque est congénital, et s'avère, dans ce cas, « le voile de la solitude » que l'on n'a pas revêtu de son propre gré et qui voue le moi à l'impossibilité de communiquer, véritablement, avec l'Autre qui semble

¹²¹¹ Si l'on nous permet de rebondir une dernière fois sur notre propre expérience de spectatrice et de lectrice, nous avons d'abord vu *Psychose* mis en scène (Llorca C., Vitez C., *4.48 Psychose* de Sarah Kane, Théâtre de l'Aquarium, février 2016) : le *spectacle* ne nous a pas particulièrement touché ; le texte, en revanche, nous a pleinement submergée dès les premières pages lorsque nous l'avons lu par la suite. Le problème de la mise en scène en question résidait, il nous semble, dans le fait de donner aux voix et à l'espace une apparence excessivement concrétisée (par les décors et les costumes : or les metteurs en scène disent eux-mêmes qu'il s'est agi de « donner corps à ce chaos intérieur ») : l'appel au secours lancé dans le vide devenait, mis en scène, l'histoire d'une réinsertion sociale mal réussie.

¹²¹² Cf. « Et je suis acculée par la douce voix psychiatrique de la raison qui me dit qu'il y a une réalité objective où mon corps et mon esprit ne sont qu'un. Mais je n'y suis pas et n'y ai jamais été » (*Ibid.*, p. 14) ; « Je suis arrivée à la fin de cette effrayante de cette répugnante histoire d'une conscience internée dans une carcasse étrangère et crétinisée par l'esprit malveillant de la majorité morale » (p. 19).

se détacher du cercle social (ainsi le médecin)¹²¹³, donc à l'impossibilité de l'amour¹²¹⁴; et même lorsqu'il semble au moi qu'une telle communication est possible, au bout d'un moment, il lui devient clair que cette éventualité n'était qu'une illusion, l'Autre étant mort¹²¹⁵ où ne désirant pas sortir du cadre auquel il appartient¹²¹⁶ pour aller à la rencontre du moi : c'est alors que la pensée suicidaire intervient.

... Et alors que je croyais que vous étiez différent et que peut-être même vous ressentiez la détresse qui passait parfois sur votre visage et menaçait de déborder, vous aussi vous protégiez vos arrières de merde. Comme n'importe quel autre stupide salopard de mortel. [...]

Ce n'est pas là un monde où je souhaite vivre¹²¹⁷.

En d'autres termes, la tension propre à la lecture de *4.48 Psychose* surgit non pas du fait que le Réel menace de mettre à bas l'écran de la représentation, mais de ce que le moi *n'arrive pas* à pénétrer cet écran par effraction afin de favoriser la circulation du Réel au sein du dispositif (car le « moi essentiel »¹²¹⁸, pour l'Autre, c'est le Réel). Lorsque le moi se rend définitivement compte que cet écran est impénétrable (« pas d'extension possible / au-delà de celle que j'ai déjà atteinte »¹²¹⁹), l'espace intime disparaît, progressivement, dans la « lumière crue » : on voit bien que le suicide n'est pas ici figuré en tant qu'acte ponctuel (voire n'est pas figuré tout court), mais se présente sous forme d'une extinction de la voix. Sous toute réserve, nous pouvons repérer même une sorte de tension cathartique dans « ces fragments troublés »¹²²⁰ : celle du désordonnement et de la disparition du moi (qui se manifeste par ailleurs même dans la mise en page : les paragraphes ordonnés alternent avec des vers au rythme irrégulier, séparés par des blancs de plus en plus importants). Les séquences de monologue, en réduisant la distance entre le lecteur virtuel et la voix, plongent celui-ci, littéralement, « dans la froide mare noire [du] moi »¹²²¹, en remplissant son espace

¹²¹³ Ou de communiquer son mal à l'Autre : il nous semble pourtant (peut-être à tort) que dans *Psychose*, c'est l'impossibilité de communication qui est à la source du trouble psychique.

¹²¹⁴ Ce n'est pas par hasard, semble-t-il, qu'à l'unique endroit où la relation avec l'Autre est postulée comme étant possible, elle se décrit en termes neutres, quasiment juridiques : « ... une relation mutuellement réjouissante, durable, coopérative et réciproque avec l'Autre, avec un égal » (p. 45).

¹²¹⁵ Cf. « ... une femme me manque qui n'est jamais née... », pp. 24–25 (quoiqu'il puisse s'agir, pour le moi, d'une autre façon de parler de soi-même...) ; « J'écris pour les morts / pour ceux qui ne sont pas nés [...] Je chante sans espoir sur la frontière » (p. 19)

¹²¹⁶ ...du cadre discursif. Cf. le dialogue « Oh là là, qu'est-ce qui est arrivé à votre bras ?... » (pp. 22–24).

¹²¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹²¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹²¹⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹²²⁰ *Idem.*

¹²²¹ *Ibid.*, p. 18.

intime d'une sorte de terreur ; les séquences dialoguées, ou encore les séquences au caractère ironique lui permettent alors de remonter à la surface, lui accordant un répit. En même temps, la pitié est absente de ce dispositif (si ce n'est la pitié-mépris provenant de l'espace social duquel le lecteur virtuel est toutefois distancié) ; et la terreur n'est pas évacuée – ne peut pas être évacuée – à la dernière page, car le moi, de fait, ne veut pas mourir¹²²² ; sa disparition ne résout rien, n'apporte aucune réponse, n'amène pas le lecteur virtuel à la catharsis. Celui-ci arrive en revanche à une forme d'anticatharsis, c'est-à-dire à l'absence d'évacuation de la tension ; or, à l'inverse, par exemple, des anticatharsis maeterlinckiennes, fondées sur la pitié, c'est la terreur qui reste dans son espace intime¹²²³.

Sur le site *goodreads.com*, des lecteurs empiriques de *4.48 Psychose* témoignent d'ailleurs souvent de la terreur intime que la lecture de ce texte leur a fait éprouver ; et c'est justement pour la force de l'émotion suscitée, émotion qui fragilise leurs propres écrans intimes, qu'ils l'apprécient véritablement, mais aussi – ce qui est beaucoup plus rare, il est vrai –, pour le fait de se retrouver soi-même dans ces pages :

...it's a piece that dives deeper than anything I've ever read into the horrors of depression through beautiful/disjointed poetry. It's not an easy read but I think it is a necessary read. This is the kind of writing that will stay with you for a long time, will challenge you and will pull at your heartstrings.

...One cannot possibly read this without a sense of fear. You feel like Sarah is talking to you from the world of the dead, reading your mind and knowing exactly how - secretly or openly - you see the world around you at least once in your life¹²²⁴.

Le dispositif de *4.48 Psychose* met donc en œuvre la mort-situation, omniprésente, suscitant la terreur ; mais il repose également sur la reconnaissance de l'impossibilité d'établir une communication effective entre l'espace intime et ce qui l'entoure ; c'est sur cette même impossibilité (voire inutilité) que sont fondées, par exemple, certaines pièces de Jean-Luc Lagarce (ainsi *Le Pays lointain*). Ce dispositif « intime » dont on retrouve les premières traces dans le drame romantique, et plus loin dans le drame symboliste, ce dispositif « inversé » qui repose sur les écrans indestructibles et irréductibles engendrant la pen-

¹²²² Cf. « Je ne veux pas mourir [...] Je ne veux pas vivre » (p. 12) ; « Je n'ai aucun désir de mort / aucun suicidé n'en a » (p. 54). On retrouve ici le même paradoxe auquel se trouvent confrontés de nombreux personnages suicidaires de notre corpus : ils ne veulent pas mourir, mais ils ne veulent pas non plus vivre, car la vie, pour eux, se révèle invivable.

¹²²³ Catherine Naugrette confirme par ailleurs que la prépondérance de la terreur est un trait tout à fait propre au drame contemporain. Voir « Matériau cathartique » in *Lexique du drame moderne et contemporain*, op.cit.

¹²²⁴ « Community reviews of *4.48 Psychosis* by Sarah Kane » [en ligne], disponible sur : https://www.goodreads.com/book/show/146548.4_48_Psychosis?from_search=true#other_reviews ; consulté le 30 septembre 2017.

sée suicidaire et dans lequel le rapport entre l'espace scénique et le hors-scène se voit transformé, ne serait-il pas caractéristique du théâtre contemporain sur un plan plus général ? Il serait intéressant de l'examiner, dans la prolongation de cette étude, à partir d'un corpus comportant des textes de théâtre plus récents, pour voir également si ce dispositif serait susceptible de faire naître la pitié-compassion, dont il semble, à première vue, exclure la possibilité même, à l'inverse des drames du XIXe siècle dont la compassion est souvent le fondement. Hypothétiquement, une mise en scène de *4.48 Psychose* pourrait permettre d'éprouver de la pitié-compassion envers le moi, car le corps du comédien distancie le spectateur du moi tout en lui permettant de se rendre compte que ce « je » est un autre, ce que le dispositif du *texte* dramatique ne favorise pas particulièrement : peut-être, donc, que de nos jours, c'est le corps du comédien – et non pas le dispositif « virtuel » que crée un texte à la lecture – qui devient support de la compassion et de l'empathie, et donc de l'effet cathartique (ou anticathartique) du texte.

Enfin, l'analyse de *4.48 Psychose* ainsi que l'ensemble de celles qui composent la présente étude, démontrent, nous l'espérons, la viabilité du concept de « lecteur virtuel » appliqué aux textes dramatiques. Par conséquent, nous pouvons conclure qu'il est tout à fait plausible de considérer le texte dramatique en tant que *texte fictionnel et indépendant*. Du même coup, nous osons ainsi affirmer, à rebours de la *doxa* des études théâtrales¹²²⁵, que, pour se réaliser, ce texte ne doit pas nécessairement s'incarner dans une représentation scénique et sa lecture ne doit pas nécessairement aller de pair avec une analyse dramaturgique ou impliquer une sorte de « travail imaginaire » : le texte dramatique peut aussi se déployer dans l'imagination du lecteur par le truchement de l'inconscient tout en provoquant du plaisir ou de la jouissance, ce qui n'enlève d'ailleurs rien à la spécificité de ce texte dont le fonctionnement, à la lecture, dépend de l'Imaginaire bien plus que du Symbolique.

Le concept de « lecteur virtuel », inscrit au sein de la critique des dispositifs et de la théorie des mondes possibles, nous a également permis d'explorer les enjeux de la lecture « jouissive », et tout particulièrement le mouvement cathartique et l'interdépendance étroite entre la catharsis, la transformation des mondes possibles et la mort volontaire, mais aussi entre le mouvement cathartique, l'immersion et l'identification. Cela dit, tout au long de notre étude, nous avons tenté de mettre en rapport, par l'intermédiaire du dispositif, les notions habituellement exploitées par les études théâtrales et les notions que l'on rencontre plutôt au sein des études littéraires : notre objectif était de proposer une méthodologie « synthétique » qui permettrait d'étudier le texte dramatique dans son rapport complexe au lecteur, fût-il virtuel, mais aussi l'évolution du drame

¹²²⁵ Mais on notera que ces dernières furent nécessairement marquées par le contexte de leur développement institutionnel et des véritables combats qu'elles durent mener pour s'affirmer contre une approche souvent rétrograde des textes de théâtre. Les nuances que nous apportons ici doivent donc bien s'entendre comme une manière de corriger ce qui peut apparaître comme une forme d'excès, sinon un préjugé anti-textuel et anti-lectoriel (si l'on peut dire) qui n'a plus de raison d'être aujourd'hui que la bataille est gagnée par la discipline.

au XIX^e siècle à travers le prisme de la lecture – à notre lecteur de décider si cette tentative est réussie.

Nous nous sommes ainsi concentrée sur le rapport entre le lecteur (virtuel) et le Réel, voire l’Absolu ou l’infini qui se fait jour au sein du dispositif *via* le suicide du personnage tout en conférant à la lecture un caractère jouissif. En même temps, notre analyse, dans la mesure où elle s’intéresse à l’acte suicidaire, inévitablement et malgré tout également sur un plan métaphysique, nous permet de tirer une dernière conclusion sur les rapports entre le personnage, le suicide et le Réel. S’il est effectivement possible de dire que l’effraction du Réel au sein du dispositif est susceptible de provoquer une angoisse chez le personnage, ce qui l’amène par la suite à se donner la mort, nous sommes encline à penser que ce n’est pas l’effraction du Réel proprement dite qui définit un acte suicidaire, mais surtout l’incapacité du personnage à se tenir debout lorsque les écrans s’effondrent et à accepter la ou les nouvelles versions du monde qui s’offrent à lui ; la cause véritable du suicide se révèle alors à même l’espace intime du sujet pleinement déterminé, pour ne pas dire borné par des écrans. Le Réel, du moins dans l’acception que nous en proposons en le comparant à l’Absolu ou à l’infini, est un phénomène neutre ; c’est la conscience qui, en le rejetant ou en l’acceptant, se condamne aux souffrances souvent infernales ou, à l’inverse, atteint au sublime. Considéré généralement de manière négative par les protagonistes des drames « classiques » de notre corpus d’étude, le Réel acquiert une valeur incontestable pour les personnages du drame symboliste : pour ceux-ci, la mort devient alors l’une des manières d’explorer l’infini au même titre que peut l’être la lecture ou le théâtre...

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres du corpus

Pour chaque œuvre du corpus, s'il y a lieu, nous indiquons les critiques de presse citées.

Mélodrames

- ALBERT (THIERRY A.), LABROUSSE F., *La Nuit du meurtre* in *Magasin théâtral*, 1839.
Critiques : *L'Orchestre : revue quotidienne des théâtres*, n°. du 27 août au 3 septembre 1895 ; *Journal de beaux-arts et de la littérature*, 10 août 1839 ; *Le Figaro*, 8 août 1839.
- ANICET-BOURGEOIS A., *La Vénitienne, drame en cinq actes et en huit tableaux*, Paris : Marchant, 1834.
Critiques : *La Revue de Paris*, tome 3, 1834, pp. 249–255 ; *Le Figaro*, 28 mars 1834.
- ANICET-BOURGEOIS A., MASSON M., *Marianne, drame en sept actes dont un prologue en deux parties*, Bruxelles : J.-A. Lelong, 1850.
Critiques : *Le Daguerriotype théâtral*, 7 octobre 1850.
- ARNOULD A., FOURNIER N., *Huit ans de plus, drame en trois actes* in *Magasin théâtral*, 1837.
- BELOT A., *Le Drame de la rue de la Paix, drame en cinq actes*, Paris : Michel Lévy Frères, 1869 [1865].
Critiques : Claretie J., *La Vie moderne au théâtre : causeries sur l'art dramatique*, Paris : J. Barba, 1869–1875 ; *Le Miroir parisien*, 1er octobre 1868 ; *Journal pour tous*, 21 novembre 1868.
- DAUDET A., *L'Arlésienne*, pièce en trois actes, Paris : A. Lemerre, 1872.
Critiques : *La Revue de France*, 1872, tome 4, p. 193 ; *Le Parnasse*, 16 mai 1885 ; *Curiosité : journal de l'occultisme scientifique*, 18 septembre 1895.
- DUCANGE V., *Calas, mélodrame en trois actes et en prose*, Paris : J.-N. Barba, 1819.
- PIXERECOURT R.-G. (de), *Le Suicide, ou le vieux sergent*, Paris : J.-N. Barba, 1816.
- PIXERECOURT R.-G. (de), *Valentine, ou la séduction*, Paris : J.-N. Barba, 1822.
Critiques : voir « Jugements des journaux » in Pixierécourt R.-G. (de), *Théâtre choisi*, t. IV, Genève : Slatkine reprints, 1971.

Drames romantiques

- DUMAS A., *Antony*, éd. P.-L. Rey, Paris : Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2002.
Critiques : voir « Dossier de presse » in Dumas A., *Drames romantiques*, éd. C. Aziza, Paris : Omnibus, 2002 ; Vigny A., « Une lettre sur le théâtre à propos d'Antony » in *Œuvres complètes*, T.II, éd. A. Bouvet, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1993.
- HUGO V., *Hernani*, éd. C. Eterstein, Paris : Flammarion, 1996.
- HUGO V., *Ruy Blas*, éd. P. Berthier, Paris : Gallimard, coll. « Folio théâtre », 1997.
- HUGO V., *Le Suicide* in *Œuvres complètes. Théâtre, t. II*, éd. Thierry J.-J., Méléze J., Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964.
- MUSSET A., *André del Sarto* in *Théâtre complet*, éd. S. Jeune, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.

VIGNY A., *Chatterton in Œuvres complètes*, T.I, éd. F. Germain, A. Jarry, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

Drames naturalistes

DAUDET A., HENNIQUE L., *La Menteuse*, Paris : Flammarion, 1895.

Critiques : *Gil Blas*, le 6 février 1892 ; *L'Univers illustré*, le 13 février 1892, p. 76 ; *Le Figaro*, le 5 février 1892 ; *XIXe siècle*, le 6 février 1892.

ZOLA E., *Madeleine in Œuvres complètes*, t. 15, Paris : Cercle du livre précieux, 1969.

Critiques : *La Justice*, le 3 mai 1889 ; *Le Temps*, le 6 mai 1889 ; *Le Siècle*, le 3 mai 1889 ; *L'Écho de Paris*, le 3 mai 1889 ; *Journal des débats politiques et littéraires*, le 6 mai 1889 ; *Le Monde illustré*, le 11 mai 1889.

ZOLA E., *Thérèse Raquin in Œuvres complètes*, t. 15, Paris : Cercle du livre précieux, 1969.

Critiques : *La Presse*, le 14 juillet 1873 ; *Le Figaro*, le 14 juillet 1873 ; *Le Temps*, le 14 juillet 1873 ; *Le Petit Journal*, le 14 juillet 1873 ; *Le Ménestrel*, juillet 1873 ; *Le Journal amusant*, no. 881, 1873 ; *Le XIXe siècle*, le 15 juillet 1873.

ZOLA E., *Renée in Œuvres complètes*, t. 15, Paris : Cercle du livre précieux, 1969.

Critiques : *L'Univers illustré*, avril 1887 ; *Le Figaro*, le 17 avril 1887 ; *La Justice*, le 18 avril 1887 ; *Le Gaulois*, le 17 avril 1887 ; *Le Monde illustré*, avril 1887 ; *Le Matin*, le 17 avril 1887 ; *Le Temps*, 18 avril 1887 ; *Le Petit Journal*, le 18 avril 1887 ; *Les Annales politiques et littéraires*, avril 1887.

Drames symbolistes

MAETERLINCK M., *Alladine et Palomides in Trois petits drames pour marionnettes*, Bruxelles : Renaissance du livre, coll. « Espace Nord », 2009.

MAETERLINCK M., *Intérieur in Trois petits drames pour marionnettes*, Bruxelles : Renaissance du livre, coll. « Espace Nord », 2009.

MAETERLINCK M., *Aglavaine et Sélysette in Œuvres II. Théâtre*, t.1, Bruxelles : Éditions Complexe, 1999.

VILLIERS de l'Isle-Adam, A. (de), *Axël in Œuvres complètes*, t. 1, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

VILLIERS de l'Isle-Adam, A. (de), *La Révolte in Œuvres complètes*, t. 1, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

Écrits critiques sur...

... le mélodrame

ADER J., HUGO A., MALITOURNE P., *Traité du mélodrame par MM. A ! A ! A !*, Paris : Delaunay, 1817.

BROOKS P., *L'Imagination mélodramatique : Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris : Garnier, 2010.

CAREL VAN BELLEN E., *Les Origines du mélodrame*, Urtecht : Kemik et Zoon, 1927.

FIX F., *Le Mélodrame : la tentation des larmes*, Paris : Klincksieck, 2011.

- LE HIR M.-P., « La représentation de la famille dans le mélodrame du début du dix-neuvième siècle : de Pixérécourt à Ducange » in *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 18, n° 1/2, 1989–1990, pp. 15–24.
- MIRECOURT E. (de), *Émile Augier. Théodore Barrière. Anicet Bourgeois*, Paris : Librairie des contemporains, 1879.
- PEZARD E., « Lire le mélodrame » in *Acta Fabula* [en ligne], Vol. 14, no. 7, 2013. Disponible sur <http://www.fabula.org/revue/document8177.php>, consulté le 16 février 2016.
- PRZYBOS J., *L'Entreprise mélodramatique*, Paris : J. Corti, 1987.
- ROXANE M. (dir.), *Le Jeu de l'acteur de mélodrame. Origines, pratiques et devenir*, *Revue d'histoire du théâtre*, n° 274, juin 2017.
- THOMASSEAU J.-M., *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de Cœlina (1800) à L'Auberge des Adrets (1823)*, Université de Lille III, 1974.
- THOMASSEAU J.-M., *Le Mélodrame*, Paris : P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1984.
- THOMASSEAU J.-M. (dir.), *Le Mélodrame, Europe*, n° 703–704, 1987.
- UBERSFELD A., « Mélodrame » in *Encyclopediae Universalis* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/melodrame/>, consulté le 24 février 2016.

... le drame romantique

- GASTINEL P. (éd.), *Les Deux « André del Sarto » d'Alfred de Musset*, Rouen : Journal de Rouen, 1933.
- GAUDON J., *Victor Hugo et le théâtre. Stratégie et dramaturgie*, Paris : Eurédit, 2008.
- JOURDHEUIL J., « L'escalier de Chatterton » in *Romantisme*, no. 38, 1982, pp. 106–116.
- LEDDA S., *Hernani et Ruy Blas : De flamme ou de sang*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2008.
- LEVY F., « Hernani et Ruy Blas, ou le mélodrame transfiguré » in *Lectures du théâtre de Victor Hugo : Hernani, Ruy Blas*, dir. J. Wulf, Rennes : P.U.R., 2008, pp. 159–164.
- NAUGRETTE F., « Le mélange des genres dans le théâtre romantique français : une dramaturgie du désordre historique » in *Revue internationale de la philosophie*, no. 255, 2011, pp. 27–41.
- NAUGRETTE F., « Petits arrangements avec le diable : Figures de Faust dans Hernani et Ruy Blas » in *Le Diable*, Paris : Nizet, 1997, pp. 169–186.
- NAUGRETTE F., *Le Théâtre de Victor Hugo*, Lausanne : Ides et calendes, 2016.
- REY P.-L., « Préface » in VIGNY A., *Chatterton*, Paris : Gallimard, 2003.
- RYKNER A., « Hugo lecteur de Corneille : jeux de miroirs et jeux de rôles », in *Elseneur* (Caen), « Postérités du Grand Siècle », sous la dir. de Suzanne Guellouz, n° 15–16, février 2000, pp. 35–52.
- VIGNY A., « La dernière nuit de travail » in *Œuvres complètes*, T.I, éd. F. Germain, A. Jarry, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1986.
- THOMASSEAU J.-M., « Dialogues avec tableaux à ressorts » in *Europe*, n° 65, 1987, pp. 61–71.
- THOMASSEAU J.-M., « Pour une analyse du para-texte théâtral : quelques éléments du para-texte hugolien » in *Littérature*, n° 53, 1984, pp. 87–89.
- UBERSFELD A., *Le Drame romantique*, Paris : Belin, 1993.
- UBERSFELD A., *Le Roi et le bouffon*, Paris : J. Corti, 1974.

... le drame naturaliste

- BENHAMOU A.-F., « Du hasard à la nécessité : *L'Assommoir* au théâtre » in *Études théâtrales*, no. 15–16, 1999, pp. 19–29.
- BEST J., *Expérimentation et adaptation. Essai sur la méthode naturaliste de Zola*, Paris : J. Corti, 1986.
- DUFIEF A.-S., « Le naturalisme au théâtre » in *Relecture des « petits » naturalistes*, Becker C., Dufief A.-S., dir., Nanterre : Université Paris X, 2010, pp. 447–450.
- SARRAZAC J.-P., « Reconstruire le Réel ou suggérer l'indicible » in *Le Théâtre en France*, dir. J. de Jomaron, Paris : A. Colin, 1992.
- ZOLA E., *Le Naturalisme au théâtre*, Paris : E. Fasquelle, 1895.

... le drame symboliste

- ACCARDI A., « Le suicide de l'avenir » in *Les Lettres romanes*, vol. 66, n° 3–4, 2012, pp. 373–386.
- BERG C., « « Comme si réellement nous venions d'une source d'épouvante ». Maeterlinck et l'idéalisme symboliste » [en ligne] in *@nalyse*, vol. 7, n° 3, 2012. Disponible sur : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/issue/view/156>, consulté le 10 mars 2017.
- CASTEX P.-G., « Notice de *La Révolte* » in Villiers de l'Isle-Adam, A. (de), *Œuvres complètes*, t. 1, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.
- CASTEX P.-G., « Notice d'*Axël* » in Villiers de l'Isle-Adam, A. (de), *Œuvres complètes*, t. 2, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.
- DARCQ L., LUCET S., « Manuscrit d'*Axël*, texte adapté par Joséphin Péladan » in *Littératures*, n° 71, 2014, pp. 133–181.
- DESPATIE S., « *Axël* de Villiers : l'inaccessible étoile » [en ligne] in *Voir*, le 9 février 2006. Disponible sur : <https://voir.ca/scene/2006/02/09/axel-de-villiers-linaccessible-etoile/>, consulté le 17 janvier 2016.
- JACQUEMARD-TRUC A., « Le hors-scène et le tragique quotidien chez Maeterlinck » in *Coulisses* [en ligne], n° 44, 2012. Disponible sur : <http://coulisses.revues.org/456>, consulté le 16 février 2017.
- JOLLY G., *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris : L'Harmattan, 2002.
- JOLLY G., « Le drame polyphonique de Villiers de l'Isle-Adam » in *Littératures*, n° 71, 2014, pp. 31–44.
- KERCKHOVE F. (van de), « Les yeux de Mélisande. Échos de Schopenhauer et d'Emerson dans *Pelléas et Mélisande* » in *Textyles*, n° 24, 2004, pp. 23–37.
- LOSCO M., « Du regard à la vision : le spectateur virtuel des symbolistes » in Triaire S., Citti P. (dir.), *Théâtres virtuels* [en ligne], Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2001. Disponible sur : <http://books.openedition.org/pulm/366>, consulté le 25 décembre 2016.
- LOSCO-LENA M., « L'événement d'*Axël* à la Gaîté, Paris, 1894 » in *Littératures*, n° 71, 2014, pp. 105–118.
- LUTAUD C., « Le mythe d'Ophélie chez Maeterlinck » in *Textyles*, n° 41, 2012, pp. 45–56.
- NAUGRETTE F., « Villiers et le drame romantique » in *Littératures*, n° 71, 2014, pp. 17–29.

- MAETERLINCK M., « Confession de poète » in *Fin de siècle et symbolisme en Belgique. Œuvres poétiques*, Bruxelles : Éditions Complexe, 1998.
- MAETERLINCK M., « Préface » in *Trois petits drames pour marionnettes*, coll. « Espace Nord », Bruxelles : Labor, 2005.
- PARISSE L., « *La Révolte*. Une écriture vers la scène. Théâtralité et métathéâtralité » in *Littératures*, n° 71, 2014, pp. 45–58.
- QUILLARD P., « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte » in *La Revue d'art dramatique*, 1er mai 1891.
- RAITT A.W., *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Paris : J. Corti, 1965.
- TREILHOU-BALAUDE C., « Voir au lieu d'agir. Maeterlinck ou le drame du regard » in *Etudes théâtrales*, n° 15–16, 1999.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM A. (de), « La conférence de la salle des Capucines » in *Œuvres complètes*, t. II, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1986.

Ecrits critiques, ouvrages philosophiques

Théâtre (écrits antérieurs au XXe siècle)

- ARISTOTE, *Poétique*, tr. M. Magnien, Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1990.
- BRUNETIERE F., *Conférences de l'Odéon : les époques du théâtre français*, Paris : Hachette et Cie, 1896.
- DIDEROT D., *Entretiens sur Le Fils naturel*, Amsterdam : [s.éd.], 1757.
- GAUTIER Th., *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris : Magnin, Blanchard et Cie, 1859.

Théâtre (écrits critiques et théoriques modernes et contemporains)

- BARTHES R., *Sur Racine*, Paris : Seuil, 1979
- BIET Ch. (éd.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France*, Paris : Laffont, 2006.
- GRUBER W., *Offstage Space, Narrative, and the Theatre of the Imagination*, New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- HAWCROFT M., « Mise en scène et mise en page du Tartuffe de Molière : décor, entrées et sorties, et division en scènes » in *Papers on French Seventeenth Century Literature* [en ligne], août 2016. Disponible sur : <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:099b2ff3-2747-481d-b501-c6bdffc926fd>, consulté le 14 juin 2017.
- HENIN E., « Le plaisir des larmes, ou l'invention d'une catharsis galante » in *Littératures classiques*, n° 62, 2007.
- LECERCLE F., « Réécriture racinienne du crime et réécriture d'un crime racinien : *Andromaque* et ses adaptations anglaises » in *Littératures classiques*, n° 67, 2008, pp. 147–162.
- MARX W., « La véritable catharsis aristotélicienne. Pour une lecture philologique et physiologique de la *Poétique* » in *Poétique*, n° 166, 2011.
- NAUGRETTE C., *L'Esthétique théâtrale*, 2e édition, Paris : A. Colin, 2010.
- PAVIS P., *Le Théâtre contemporain*, Paris : Armand Colin, 2011.

- RYKNER A., *L'Envers du théâtre : Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris : J. Corti, 1996.
- RYKNER A., *Les Mots du théâtre*, Presses universitaires du Mirail, 2010.
- RYKNER A., *Paroles perdues : faillite du langage et représentation*, Paris : J. Corti, 2000.
- SCHERER J., *Les Dramaturgies d'Édipe*, Paris : P.U.F., 1987.
- SCHERER J., *Les Dramaturgies du vrai-faux*, Paris : P.U.F., 1994.
- SCHERER J., *Racine et/ou la cérémonie*, Paris : P.U.F., 1982.
- SZONDI P., *Théorie du drame moderne*, Paris : Circé, 2006.

Théorie des mondes possibles

- BAYARD P., *Il existe d'autres mondes*, Paris : Éditions de Minuit, 2013.
- CLARK J., « How quantum suicide works » [en ligne]. Disponible sur <http://science.howstuffworks.com/innovation/science-questions/quantum-suicide.htm>, consulté le 16 juin 2017.
- GOODMAN N., *Manières de faire des mondes*, Paris : J. Chambon, 1992.
- LEVY-LEBLOND J.-M., « Mots et maux de la physique quantique. Critique épistémologique et problèmes terminologiques », *Revue internationale de philosophie*, vol. 54, n° 212, juin 2000, pp. 234–265.
- LAVOCAT F. (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris : CNRS, 2010.
- LEWIS D. K., *De la pluralité des mondes*, Paris, Tel-Aviv : Éditions de l'éclat, 2007.
- LEWIS D. K., « Truth in fiction » in *American Philosophical Quarterly*, vol. 15, n° 1, 1978, pp. 37–46.
- MURZILLI N., « De l'usage des mondes possibles en théorie de la fiction » in *Klesis. Revue philosophique*, n° 24, 2012, pp. 326–351.
- ORTOLI S., PHARABOD J.-P., *Le Cantique des quantiques*, Paris : La Découverte, 2007.
- « Quantum Experiment Shows How Time 'Emerges' from Entanglement » in *The Physics arXiv Blog* [en ligne], 2013. Disponible sur : <https://medium.com/the-physics-arxiv-blog/quantum-experiment-shows-how-time-emerges-from-entanglement-d5d3dc850933>, consulté le 16 juin 2017.

Mort et suicide : histoire, philosophie, éthique, littérature

- BAYET A., *Le Suicide et la morale*, Paris : F. Alcan, 1922.
- BROHM J.-M., *Figures de la mort. Perspectives critiques*, Paris : Beauchesne, 2008.
- DAUZAT E., *Le Suicide du Christ*, Paris : P.U.F., coll. « Perspectives critiques », 1998.
- DURKHEIM E., *Le Suicide*, Paris : P.U.F., 2002 [1897].
- FAVRE R., *La Mort dans la littérature et la pensée françaises au siècle des Lumières*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1976.
- FOUCAULT M., *Dits et Ecrits (Tome 3 : 1976–1979)*, Paris : Gallimard, 1994.
- HALBWACHS M., *Les Causes du suicide*, Paris : Félix Alcan, 1930.
- JANKELEVITCH V., *La Mort*, Paris : Flammarion, 2008 [1966].
- LORAUX N., *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris : Hachette, 1985.
- MAETERLINCK M., *La Mort*, Paris : E. Fasquelle, 1913.
- MINOIS G., *Histoire du suicide. La Société occidentale face à la mort volontaire*, Paris : Fayard, 1995.

- MISHARA B.L., TOUSIGNANT M., *Comprendre le suicide*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2004.
- MORIN E., *L'Homme et la mort*, Paris : Seuil, 1976.
- PAULIN B., *Du couteau à la plume. Le suicide dans la littérature anglaise de la Renaissance (1580–1625)*, Lyon : L'Hermès, 1977.
- ROLDAN S., « Le rejet du suicide par les romanciers naturalistes : permanence d'une figure révoltante » in *Romantisme*, n° 164, 2014.
- ROLDAN S., *Poétique du suicide dans le roman naturaliste. Natures et philosophies de la mort volontaire (1857–1898)*, Université du Québec à Montréal et Université Paris Ouest-Nanterre, 2012.
- ZIZEK S., « Le suicide et ses vicissitudes » in MOREL G. (dir.), *Clinique du suicide*, ERES, 2004.

Théorie de la lecture, théorie de la littérature

- BARTHES R., *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973.
- BLANCHOT M., *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955.
- BLOCH B., « Voix du narrateur et identification du lecteur » [en ligne] in *Cahiers de narratologie*, octobre 2001. Disponible sur : <http://narratologie.revues.org/6944>, consulté le 22 février 2016.
- BRILLANT-ANNEQUIN A. « Lire des pièces de théâtre : le pari de l'impossible ? » in *Le Sujet lecteur : lecture subjective et enseignement de la littérature*, dir. Langlade G. et Rouxel A., Rennes : P.U.R., 2004.
- DENIS M., *Image et cognition*, Paris : PUF, 1989.
- DOUCHET J., *Hitchcock*, Paris : Cahiers du Cinéma, 1999.
- ECO U., *Confessions of a Young Novelist*, London: Harvard University Press, 2011.
- ECO U., *Confessions du jeune romancier*, Paris : Librairie Générale Française, 2015.
- ECO U., *Lector in fabula*, Paris : Grasset, 1985.
- Eco U., *L'Œuvre ouverte*, Paris : Seuil, 2015 [1965].
- GUARDIA J. (de), PARMENTIER M., « Les yeux du théâtre » in *Poétique* [en ligne], 1er mai 2009, vol. 158, n° 2, pp. 131–147. Disponible sur : <http://dx.doi.org/10.3917/poeti.158.0131>, consulté le 14 juin 2017.
- JAUSS H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1982.
- JANSEN S., « Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique » in *Semiotics of Drama and Theatre: New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, éd. Kesteren A., Schmid H., Amsterdam : John Benjamins Publishing, 1984.
- JOUE V., *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris : P.U.F., 1992.
- MARGOLIN U., « Narrator » in Hühn P. et al. (éd.), *The living handbook of narratology* [en ligne]. Disponible sur <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrator>, consulté le 17 juin 2017.
- PAVEL T., *Comment écouter la littérature ?*, Paris : Collège de France/Fayard, 2006.
- PICARD M., *La Lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1986.
- PICARD M., *La Littérature et la mort*, Paris : P.U.F., 1995.
- PROUST M., *Journées de lecture*, coll. « Folio 2€ », Paris : Gallimard, 2017.
- SAINT-GELAIS R., « Rudiments de lecture policière » in *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 75, 1997, pp. 789–804.
- SCHAEFFER J.-M., *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil, 1999.
- SARTRE J.-P., *L'Imaginaire*, Paris : Gallimard, 1986 [1940].

VOISIN B. (dir.), *Fiction et vues imageantes : typologie et fonctionnalités*, Tartu : Tartu Ülikooli kirjastus, 2008.

Philosophie

- ALAIN, *Eléments de philosophie*, Paris : Gallimard, 1991 [1941].
- BACHELARD G., *L'Air et les songes : essai d'imagination du mouvement*, Paris : J. Corti, 1990 [1943].
- BACHELARD G., *La Dialectique de la durée*, Paris : P.U.F., 1950.
- BACHELARD G., *L'Intuition de l'instant*, Paris : Librairie Générale Française, 1994 [1932].
- GIRARD R., *La Violence et le sacré*, Paris : Hachette, 1983.
- MAETERLINCK M., *Le Trésor des humbles*, Bruxelles : Labor, coll. « Espace Nord », 1998 [1896].
- MARCEL MADILA BASANGUKA A., « Éthique et imagination chez Paul Ricœur » in *Revue d'éthique et de théologie morale*, n° 233, 2005, pp. 113–134.
- MORIN E., *Introduction à la pensée complexe*, Paris : Seuil, 1990.
- NIETZSCHE F., *Ainsi parlait Zarathoustra* in *Œuvres complètes*, vol. 9, Société du Mercure de France, 1903.
- POULET G., *Études sur le temps humain. La Distance intérieure*, Paris : Plon, 1952.
- RICŒUR P., *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil, 2002.
- RICŒUR P., *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1996.
- SARTRE J.-P., *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris : Gallimard, 2006 [1946].
- SCHOPENHAUER A., *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris : Burdeau, 1912.
- ZIELINSKI A., « La compassion, de l'affection à l'action » in *Études*, n° 1, 2009.

Psychologie et psychanalyse

- BERNE E., *Des Jeux et des hommes : psychologie des relations humaines*, Paris : Stock, 1984.
- CASSANAS J., *Les Descriptions du processus thérapeutique*, Paris : L'Harmattan, 2010.
- LACAN J., *RSI : séminaire, 1974–1975*, Paris : Association freudienne internationale, 2002.
- MANNONI O., *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris : Seuil, 1969.
- MATHET M.-T., « Retour sur le Réel » [en ligne]. Disponible sur : <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Dispositifs/RetourReel.php>, consulté le 16 juin 2017.
- WILBER K., *The Spectrum of Consciousness*, Quest Books, 1977.
- WILBER K., *No Boundary: Eastern and Western Approaches to Personal Growth*, Center Publications, 1979.

Dispositifs et théorie de la représentation

- BARTHES R., *La Chambre claire*, Cahiers du cinéma, Paris : Gallimard, 1980.
- CARALP J.-M., *Vertiges de la prémonition : effractions de l'avenir dans les dispositifs de temporalité de Maeterlinck au surréalisme*, thèse de doctorat, Université Toulouse le Mirail, 2012.

- FOUCAULT M., « Le jeu de Michel Foucault » in *Dits et écrits*, Paris : Gallimard, 1994.
- MATHET M.-T., *Brutalité et représentation*, Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006.
- LOJKINE S., *Image et subversion*, Paris : J. Chambon, 2005.
- LOJKINE S., *La Scène de roman : méthode d'analyse*, Paris : A. Colin, 2002.
- LOJKINE S., « Scopique » [en ligne]. Disponible sur : <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurTexte.php?texte=0025-Scopique>, consulté le 18 juin 2017.
- ORTEL Ph. (dir.), *Discours, image, dispositif*, Paris : L'Harmattan, 2008.
- RYKNER A., *Corps obscènes* suivi de *Note sur le dispositif*, Paris : Orizons, 2014.
- RYKNER A., « L'univers quantique de Marguerite Duras et la critique des dispositifs » in *Marguerite Duras et la pensée contemporaine*, textes réunis par Eva Ahlstedt et Catherine Bouthors-Paillart, Göteborg, 2008, pp. 181–193.
- VOUILLOUX B., « La critique des dispositifs » in *Critique*, vol. 718, 2007, pp. 152–168.

Ouvrages de référence, dictionnaires anciens, modernes et contemporains

- DITCHE E. R., FONTANILLE J., LOMBARDO P., *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris : Belin, 2005.
- LERMINA J., *Dictionnaire universel illustré, biographique et bibliographique de la France contemporaine*, Paris : L. Boulanger, 1885.
- PAVIS P., *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Dunod, 1996.
- SARRAZAC J.-P. (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris : Circé, 2010.
- VAPEREAU G., *Dictionnaire universel des contemporains*, Paris : Hachette, 1858.
- Antidote, dictionnaire électronique*, Canada, Québec.

Autres œuvres théâtrales, littéraires, poétiques et cinématographiques citées hors corpus d'étude

- ARTAUD A., *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, Paris : A. Fayard, 1921.
- DAUDET A., « La Menteuse » in *Les Femmes d'artistes*, Paris : A. Lemerre, 1876.
- DAUDET A., *Les Lettres de mon moulin*, Paris : Imprimerie nationale, coll. « Lettres françaises », 1983.
- DUMAS A., *Mes Mémoires* (1851–1853), ch. CXCVIII-CC, in DUMAS A., *Drames romantiques*, éd. C. Aziza, Paris : Omnibus, 2002.
- FRANCIS, MERVILLE, *Sophie, ou le mauvais ménage*, Paris : J.-N. Barba, 1832.
- KANE, S., *4.48 Psychose*, Paris : L'Arche, 2001.
- LECONTE P. (réalisateur), *Le Magasin des suicides*, 2012.
- MAUPASSANT G., « Un duel » in *Contes et nouvelles*, t. 1, éd. L. Forestier, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974.
- MUSSET A., « Au lecteur » in *Poésies complètes*, Paris, France : Gallimard, 1957.
- MUSSET A., *Lorenzaccio* in *Théâtre complet*, éd. S. Jeune, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.
- PETRARQUE, *Les Rimes*, Paris : G. Charpentier, 1883.
- RACINE J., *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

- ROTRON J., *L'Hypochondriaque ou le mort amoureux*, Genève : Droz, 1999 [1631].
- SARTRE J.-P., *La Nausée*, Paris : Gallimard, 1938.
- SOPHOCLE, *Ajax* in *Tragédies complètes*, Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 1973.
- TEULE J., *Le Magasin des suicides*, Paris : Julliard, 2007.
- VIGNY A., *Stello*, in *Œuvres complètes*, T.II, éd. F. Germain, A. Jarry, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.
- VOLTAIRE, *Traité sur la tolérance*, in *Œuvres complètes*, tome 25, Paris : Garnier, 1879.
- ZOLA E., *La Curée* in *Œuvres complètes*, t. 2, Paris : Cercle du livre précieux, 1966.
- ZOLA E., *Madeleine Féral* in *Œuvres complètes*, t.1, Paris : Cercle du livre précieux, 1962.
- ZOLA E., *Thérèse Raquin* in *Œuvres complètes*, t.1, Paris : Cercle du livre précieux, 1962.
- La Bible*, éd. Chouraqui A., Paris : Desclée de Brouwer, 2003.
- Les Chefs-d'œuvre du Répertoire des Mélodrames joués à différents théâtres*, Paris : Mme Veuve Dabo, 1824.

Spectacles et mises en scène cités

- BOUDJENAH N., *Intérieur* de Maurice Maeterlinck, La Comédie Française, mars 2017.
- BELLORINI J., *Tempête sous un crâne*, d'après *Les Misérables* de Victor Hugo, adaptation de J. Bellorini et C. de la Guillonnière, CDN de Saint-Denis - Théâtre Gérard Philipe, avril 2016.
- LLORCA C., VITEZ C., *4.48 Psychose* de Sarah Kane, Théâtre de l'Aquarium, février 2016.
- PAQUIEN M., *La Révolte* d'Auguste Villiers de l'Isle-Adam, Théâtre des Bouffes du Nord, avril 2015.

ANNEXES

I. Glossaire

Ce glossaire regroupe les définitions des notions principales utilisées dans notre analyse. Une entrée peut englober plusieurs notions si ces dernières sont reliées thématiquement : ainsi l'entrée « RSI » comprend la définition de la triade lacanienne, mais aussi celle des registres qui la composent, à savoir le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire. À la fin de chaque entrée, on trouvera les références des chapitres dans lesquels la ou les notions en question apparaissent pour la première fois et où elles sont examinées de manière détaillée.

Catharsis / anticatharsis

La *catharsis* est la purgation des émotions du spectateur (ou du lecteur) grâce à l'effet consécutif ou simultané de la crainte et de la pitié, cette purgation étant accompagnée, au dénouement de la pièce, de l'évacuation instantanée de la tension propre à la lecture¹²²⁶. Les drames de notre corpus prévoient toujours une catharsis au dénouement, quoique cette dernière, vu la transformation du paradigme cathartique qui s'opère au XVII^e siècle, insiste sur la pitié (ou sur la compassion) bien plus que sur la terreur : de tragique, la catharsis devient « galante » ou « larmoyante ». Selon la nature du dénouement, nous distinguons quatre types de catharsis. La *catharsis plaisante* est fondée sur la pitié-mépris (par exemple, envers un traître suicidé) et sur le plaisir de voir le monde fictionnel revenir à son état initial, idyllique. La *catharsis jouissive*, en revanche, est fondée sur la pitié-compassion envers le personnage dont la mort provoque une rupture dans le tissu de fiction. La *catharsis sublime*, quant à elle, suppose l'admiration du lecteur ou du spectateur, une admiration qui, au sein de notre corpus, est suscitée par la portée du suicide du personnage : soit celui-ci se sacrifie pour arrêter la propagation de la violence dans le monde fictionnel, soit sa mort s'inscrit, de plein gré, dans l'esthétique du sublime. Enfin, les drames de Hugo postulent une forme de *catharsis synthétique* qui réunit les trois types de catharsis évoquées.

Pour ce qui est du drame naturaliste et du drame symboliste, nous pouvons également parler d'*anticatharsis*, c'est-à-dire de l'absence d'évacuation momentanée de la tension propre à la lecture, qui va de pair, dans certains cas, avec l'absence de pitié et/ou de crainte face à la situation scénique. Dans la plupart des cas, l'*anticatharsis* dépend de l'indétermination et de l'ambiguïté qui tendent, vers la fin du XIX^e siècle, à supplanter la certitude « aristotélicienne » propre aux formes dramatiques plus anciennes.

¹²²⁶ Plus précisément, nous envisageons la catharsis également en tant que processus ; pour simplifier, cette entrée traite de son « résultat » : la nature du processus est décrite dans l'entrée « Mouvement cathartique ».

Voir les chapitres « Catharsis », pp. 73–76, et « Immersion, catharsis », pp. 93–96.

Dispositif (écran)

Le *dispositif*, dans le présent contexte, est défini, sur un plan général, en tant que « matrice d'interactions potentielles »¹²²⁷. Avec Philippe Ortel, nous concevons que le dispositif se déploie sur trois niveaux : le *niveau technique*, celui des objets ; le *niveau pragmatique*, celui de l'investissement imaginaire du sujet au sein du dispositif, c'est-à-dire le niveau à partir duquel l'interaction devient possible ; enfin, le *niveau symbolique*, celui des valeurs et des significations attribuées aux objets *via* le niveau pragmatique. Ces trois niveaux fonctionnent largement selon les mêmes articulations que le RSI lacanien : pour Stéphane Lojkin, qui parle de dispositifs de la représentation (dont toute œuvre théâtrale ou littéraire relève par nature), un dispositif est articulé autour d'un *écran de la représentation*¹²²⁸ que composent, par leur interaction, le Symbolique et l'Imaginaire, et qui dissimule le Réel. Quoiqu'il puisse être incarné dans l'espace-temps fictionnel sous forme d'un objet, l'écran est surtout une fonction : il transforme le Réel, innommable et irreprésentable, en quelque chose d'intelligible que la conscience est à même d'interpréter ; en même temps, il reste homogène au Réel. Au sein d'un dispositif fictionnel, l'écran laisse circuler le Réel sous forme de nouveaux possibles ; or à certains moments de l'action, le Réel peut crever l'écran : alors, il s'agit d'une *scène*.

Voir le chapitre « Dispositif de lecture », pp. 38–50.

Fascination

La *fascination*, selon Maurice Blanchot, relève de l'absolu¹²²⁹. Dans la perspective de la critique des dispositifs, elle est manifestement liée au Réel. La fascination se produit lorsque le regard s'arrête devant un objet qui l'attire, et que la distance critique séparant le sujet de l'objet s'abolit et que l'objet perd sa signification tout en sortant du cadre de la représentation. Dans la perspective de la lecture, la fascination se produit aux instants où l'action « fait scène » ou « fait tableau », c'est-à-dire lorsque l'écran de la représentation est menacé d'être déchiré par le Réel et que la dimension de l'Imaginaire se cristallise et devient le support de la pulsion scopique. Dans ce cas de figure, toutefois, la pulsion scopique et donc la fascination se révèlent être aussi instables que les images suggérées par le texte ; or la fascination provoquée par l'œuvre repose également sur les mécanismes de l'identification et de l'immersion, et notamment sur

¹²²⁷ *Discours, image, dispositif*, dir. Ph. Ortel, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 6.

¹²²⁸ Voir *Image et subversion*, Paris : J. Chambon, 2005, pp. 23 sq.

¹²²⁹ Blanchot M., *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955, pp. 21–22.

les variations de la distance entre le lecteur et les personnages, mais aussi entre le lecteur et le monde fictionnel. Ces variations permettent de garder une pulsion scopique plus ou moins stable tout au long de la lecture ; en même temps, pour un lecteur empirique, la fascination qu'il éprouve en face de l'œuvre dépend largement de sa vision du monde et de son expérience qui influencent largement la manière dont il s'identifie aux personnages.

Voir les chapitres « Deux manières d'imaginer », pp. 21–22, « R : être fasciné », pp. 63–67.

Identification, immersion

Par l'*immersion* dans la fiction, Jean-Marie Schaeffer entend l'état dynamique du lecteur qui vient habiter une œuvre fictionnelle tandis que le monde « réel » reste à la lisière de sa perception¹²³⁰. L'*immersion* se fonde sur les mécanismes de l'*identification* : grâce à l'empathie, le lecteur peut se mettre à la place d'un personnage, et plus précisément à la place d'un personnage en situation. En d'autres termes, il s'identifie aux actes du personnage qui ont lieu dans un cadre spatio-temporel défini. Le lecteur virtuel d'un texte de théâtre « classique » s'identifie, à tour de rôle, à tous les personnages indépendamment de leur caractère ; néanmoins, le caractère du personnage ainsi que la manière dont son espace intime est révélé au lecteur font varier la distance impliquée par l'identification. Ainsi, cette distance s'avère relativement faible lorsqu'il s'agit d'un personnage « sympathique » et que son espace intime est présenté en détail ; à l'inverse, une distance importante s'établit entre le lecteur et un personnage antipathique dont on sait peu de chose. Il va de soi que la distance impliquée par l'identification varie perpétuellement en fonction des discours et des actions des personnages, ce qui garantit le fonctionnement dynamique du dispositif de lecture.

Voir le chapitre « Identification », pp. 70–73.

Identité du personnage (ipse et idem ; masque ; Moi, Persona, Ombre)

L'*identité* d'un personnage comporte deux versants, *ipse* et *idem* (deux notions que nous empruntons à Paul Ricœur). *Ipse* et *idem* désignent la permanence du soi dans le temps : lorsque l'*idem* signifie la permanence par la répétition, mais aussi par ce que le sujet possède en commun avec l'autre, l'*ipse* fait référence à une permanence au fil des changements qui est en même temps différentielle, dénotant ce par quoi un personnage est unique et s'oppose à l'autre. Dans les drames « classiques » de notre corpus, la pulsion suicidaire est le plus souvent alimentée par la tension qui se crée entre l'*ipse* et l'*idem* du personnage qui ne

¹²³⁰ Schaeffer J.-M., *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil, 1999, pp. 182–187.

veut pas sacrifier son *ipse* aux exigences de l'*idem* (de la famille ou de la société). Dans le drame romantique, cette tension amène le personnage, dans un premier temps, à se forger un ou des *masques*. Le masque est censé protéger la facette de l'identité que le personnage considère comme son moi « véritable » et qui, à l'inverse du masque, ne peut être rejeté ni renié.

Dans le drame naturaliste et le drame symboliste, le conflit dramatique devient intrapersonnel : l'identité du personnage est fragilisée par ce qui se passe à même son espace intime et non plus par l'opposition à l'extérieur. Par conséquent, les enjeux identitaires se laissent mieux comprendre à la lumière de la triade jungienne du Moi, de la Persona et de l'Ombre. Le *Moi* est la partie consciente du psychisme ; la *Persona* est le masque bienséant que l'on montre aux autres dans le souci d'être accepté ; l'*Ombre* est la partie « noire » ou « bestiale » du psychisme que l'on refoule dans l'inconscient de crainte de ne pas être approuvé. Ainsi, le drame zolien met en scène des protagonistes déchirés entre la Persona et l'Ombre et que l'Ombre termine par rattraper, le Moi n'apparaissant que très rarement sur la scène intime du personnage ; dans le drame symboliste, en revanche, le Moi subordonne aussi bien la Persona que l'Ombre pour se dissoudre, par la suite, dans le transcendantal.

Voir les chapitres « *Masques sans poète : suicides hugoliens* », pp. 196–199 et « *Persona et Ombre* », pp. 278–279.

Lecteur

Selon Vincent Jouve, le *lecteur virtuel* est le « destinataire implicite des effets de lecture programmés par le texte »¹²³¹ dont la position détermine, ne serait-ce qu'en partie, la réaction du *lecteur empirique*, lecteur réel, « en chair et en os », face au texte. Le lecteur virtuel est aussi, d'une part, une entité atemporelle, et de l'autre, il est « muni » d'une dimension psychologique, fondée sur le RSI lacanien. Dans le cadre de notre étude, le lecteur virtuel est également un *lecteur jouissif* qui n'a d'autre objectif que la jouissance du texte, à l'inverse du *lecteur téléonomique* dont l'activité est toujours orientée vers une création (mise en scène, recherche, etc.). Pendant la lecture, le lecteur virtuel accueille le monde fictionnel postulé par le texte sur la scène de son imaginaire, à même son espace intime ; même s'il ne possède pas, en tant que lecteur *virtuel*, de monde de référence, il observe le monde possible de fiction depuis la lisière de ce dernier, s'apparentant par là à un lecteur empirique. En même temps, le lecteur virtuel s'actualise de manière différente pour chaque œuvre : métaphoriquement parlant, il ressemble à une particule quantique qui existe à l'état de possibilité jusqu'à ce qu'un observateur vienne déterminer ses coordonnées spatio-temporelles.

Voir le chapitre « *Notre lecteur...* », pp. 22–28.

¹²³¹ L'Effet-personnage dans le roman, Paris : P.U.F., 1992, p. 21.

Monde fictionnel

Un *monde fictionnel* est un monde possible de fiction que la lecture d'un texte fictionnel fait surgir dans l'imaginaire du lecteur. Il s'agit d'un espace-temps imaginaire habité par des personnages : cet espace-temps est déterminé par l'ensemble des actes discursifs de l'auteur et par l'activité consciente et inconsciente du lecteur ; en d'autres termes, un monde fictionnel existe grâce à la coopération du lecteur et de l'auteur. De même, tout monde fictionnel comprend des *versions du monde* ou des modifications potentielles du monde – des projets, intentions, fantasmes, rêveries, etc. qui sont pour la plupart orientées vers l'avenir, mais peuvent également viser à modifier le passé ou le présent.

La situation du lecteur par rapport au monde fictionnel diffère de celle des personnages : le lecteur se situe, pour ainsi dire, à la frontière de son monde de référence et du monde fictionnel qui n'est, pour lui, qu'un monde possible parmi ceux qui l'entourent ; pour les personnages, le monde fictionnel est l'unique monde possible : il leur est donc difficile de se distancier de l'action, tandis que pour le lecteur, c'est sa position du spectateur extérieur (voire du tiers exclu) qui fait fonctionner le dispositif de lecture.

Voir le chapitre « Théorie(s) des mondes possibles », pp. 28–37, et plus précisément le sous-chapitre « Vers la mécanique des mondes possibles », pp. 33–37.

Mouvement cathartique (tension dramatique, tension cathartique)

La catharsis peut être considérée comme un processus ou comme un mouvement : le *mouvement cathartique* repose sur les fluctuations de la tension propre à la lecture ; il commence à l'instant où l'action se noue et se termine au dénouement. La tension propre à la lecture se décline en deux formes. La *tension dramatique* est déterminée par l'inquiétude et par l'espoir du lecteur virtuel ; ces derniers portent le plus souvent sur l'avenir des protagonistes, mais aussi sur l'avenir du monde fictionnel. La *tension cathartique* naît, elle, de la crainte et de la pitié postulées par le texte et implique l'identification du lecteur virtuel au personnage. En d'autres termes, si la tension dramatique surgit par rapport à l'avenir, la tension cathartique dépend du présent – de la situation dans laquelle le personnage se trouve. Ces deux tensions varient tout au long de la lecture, en atteignant leurs pics pendant les *scènes*, pour être définitivement évacuées au dénouement, tout au moins en ce qui concerne le drame « classique ». Le drame naturaliste et le drame symboliste empêchent souvent l'évacuation de la tension, qu'elle soit cathartique ou dramatique, postulant pour leur lecteur virtuel une forme d'anticatharsis.

Voir le chapitre « Catharsis », pp. 73–76.

RSI

La tripartition *RSI* ou le Réel-Symbolique-Imaginaire de Lacan peut être conçue comme une matrice d'interprétation (du texte) ; dans le présent contexte, nous la situons aux fondements du dispositif soutenant le monde fictionnel. Les trois registres du RSI sont le *Symbolique*, registre du discours, du pouvoir et de l'ordre, l'*Imaginaire*, registre des images, des fantasmes et des représentations, et le *Réel*, registre de l'innommable et de l'irreprésentable – de « l'impossible », si l'on reprend la formule de Lacan. Ces trois registres sont intrinsèquement liés et, pendant la lecture, ils s'actualisent simultanément. Dans un dispositif fictionnel, le Symbolique et l'Imaginaire créent des écrans de la représentation ; grâce à la porosité de ces écrans, le Réel peut circuler au sein du dispositif, en assurant ainsi son existence. Néanmoins, il arrive que les écrans de la représentation crèvent sous la pression du Réel : sur le plan de la réception de l'œuvre, on peut alors parler des *scènes*, c'est-à-dire des moments dramaturgiquement les plus intenses qui déterminent l'avenir du monde fictionnel et la nature du mouvement cathartique.

Voir les chapitres « Le nœud borroméen », pp. 43–50 et « Comprendre, imaginer, être fasciné », pp. 50–67.

Scène

Dans l'optique de la lecture, on peut définir la *scène* comme « ce que l'on retient lorsqu'on a refermé un livre »¹²³² : dans un dispositif fictionnel, la scène a lieu lorsque l'écran de la représentation n'est plus à même d'ordonner le Réel et le laisse jaillir au sein du dispositif, ce qui transforme irrévocablement le tissu de fiction. À l'issue d'une scène, qui se situe toujours sur une bifurcation, c'est-à-dire à l'entrecroisement de plusieurs versions du monde fictionnel, ne subsiste qu'une seule version de ce monde : les illusions sont éliminées et le Réel fait irruption au sein du dispositif. Ainsi est-ce pendant les scènes que la tension dramatique et/ou la tension cathartique atteignent leur acmé et que l'espace-temps fictionnel « se cristallise » : le passé, le présent et l'avenir du monde fictionnel se fondent en une forme d'instant absolu ; l'Imaginaire se met en branle : la scène se grave ainsi dans la mémoire du lecteur.

Voir les chapitres « Secret », pp. 96–98, et « Scène hugolienne », pp. 208–210.

Suicide

Pour Émile Durkheim, le *suicide* est un « cas de mort qui résulte directement ou indirectement d'un acte positif ou négatif, accompli par la victime elle-même et

¹²³² Rykner A., *Paroles perdues : faillite du langage et représentation*, Paris : J. Corti, 2000, p. 254.

qu'elle savait devoir produire ce résultat »¹²³³. Nous reprenons cette définition de la mort volontaire en la nuancant : nous appelons le suicide également la non-résistance à la mort que l'on rencontre souvent dans le drame symboliste, car ne pas choisir (de ne pas mourir), c'est choisir (de mourir) quand même. Outre le suicide effectif, on peut parler du *suicide symbolique*. Celui-ci s'explique à travers le RSI lacanien : le sujet commet ce genre de suicide lorsqu'il choisit de s'éliminer du réseau symbolique dans lequel il est ancré, par exemple en se retirant dans un couvent... ou dans un non-lieu.

Il n'est pas non plus rare que, dans une situation conflictuelle sans issue, le personnage se sert d'*invitation au suicide*, en proposant à son adversaire de le tuer : l'invitation au suicide est ainsi une tentative de (re)prise du pouvoir, voire un outil rhétorique qui fonctionne selon la dialectique du maître et de l'esclave de Hegel – le maître est celui qui ose maîtriser la mort ; le plus souvent, l'invitation au suicide suffit donc pour suspendre le conflit.

Voir le chapitre « Le suicide dramatique », pp. 79–85.

Transformations du monde fictionnel

Pendant la lecture, chaque monde fictionnel subit des *transformations* qui déterminent, entre autres, le mouvement cathartique et la catharsis. En comparant l'état initial du monde à son état final, c'est-à-dire en comparant l'exposition au dénouement, nous pouvons dégager trois formes de transformation principales. La *reconstitution du monde* est le propre du mélodrame classique : dans ce cas, au dénouement, après avoir subi de nombreuses péripéties, le monde revient à son état initial, idyllique, tel que postulé dans l'exposition ; ce type de transformation est accompagné d'une catharsis plaisante. La *déformation* du monde, en revanche, signifie qu'au dénouement, le monde est privé de l'un ou de plusieurs de ses cercles constitutifs, et que le tissu fictionnel, de ce fait, comporte des brèches irréparables. La déformation va de pair avec une catharsis jouissive, celle-ci reposant sur la rupture du tissu de fiction. Enfin, l'*épuration* se traduit par l'évacuation parfaite et définitive de la violence du sein du monde qui s'opère, au sein de notre corpus, à travers le sacrifice : quoique le tissu fictionnel puisse comporter des trous, le sacrifice, pour ainsi dire, permet de les combler ; la catharsis qui en résulte est une catharsis sublime. Les trois types de transformation évoqués peuvent se compléter : ainsi, certains mondes naturalistes et symbolistes sont à la fois déformés et épurés à l'issue de l'action.

Voir le chapitre « Le RSI du mélodrame », pp. 89–93.

¹²³³ *Le Suicide*, Paris : P.U.F., 2002 [1897], p. 5.

II. Résumé long

Les études théâtrales, et ce quasiment depuis leur constitution comme champ de recherche indépendant, tout au moins en France depuis la fin des années 1950, considèrent le texte dramatique essentiellement comme l'une des composantes principales de la mise en scène. La lecture d'un texte dramatique est par conséquent envisagée sous un angle pragmatique : lire un texte de théâtre, c'est l'analyser pour le mettre en œuvre¹²³⁴ ; on pense rarement qu'un texte de théâtre peut également se lire en tant que texte de fiction et uniquement pour le plaisir de la lecture. Nous nous proposons donc de revenir sur cette réduction en nous penchant sur la lecture « fictionnelle » des textes dramatiques¹²³⁵.

Une telle lecture se définit par ce que le texte dramatique fait surgir, dans l'imaginaire du lecteur, par le truchement de son inconscient, un espace-temps habité par des personnages, c'est-à-dire un monde possible de fiction qui s'érige en un dispositif ayant pour fondement la tripartition Réel – Symbolique – Imaginaire de Lacan (dorénavant désigné comme le « RSI »)¹²³⁶.

Ce premier axe de réflexion vient en croiser un second : l'interrogation sur le suicide « dramatique ». Celui-ci, en dépit de sa nature doublement théâtrale (la mort volontaire étant l'unique mort qui s'offre aisément à la mise en scène aussi bien dans la réalité que dans la fiction), reste un sujet relativement peu étudié¹²³⁷, et ce surtout en ce qui concerne le drame français du XIXe siècle, pourtant particulièrement friand de ce genre de mort. Loin d'être le propre du drame romantique, comme on aurait pu le croire à première vue, les morts volontaires foisonnent dans le mélodrame ; mais le suicide est également souvent présent dans le drame naturaliste et le drame symboliste. Notre corpus d'étude comporte, par conséquent, vingt-quatre pièces représentatives des formes et genres dramatiques cités, et notre objectif premier est de définir l'effet que la mort

¹²³⁴ Cf. sur ce point, par exemple, *Lire le théâtre* d'Anne Ubersfeld (Paris : Belin, 1996), l'article « Lecture » du *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis (Paris : Dunod, 1996), mais aussi son ouvrage *Le Théâtre contemporain* (Paris : Armand Colin, 2011).

¹²³⁵ Ce faisant, nous nous appuyons sur les propos de Jean de Guardia et Marie Parmentier qui proposent, dans leur article « Les yeux du théâtre », d'examiner la lecture du texte de théâtre à partir de l'activité imageante du lecteur (in *Poétique* [en ligne], 1er mai 2009. Vol. 158, n°2, pp.131–147. Disponible sur : <http://dx.doi.org/10.3917/poeti.158.0131>, consulté le 14 juin 2017).

¹²³⁶ En ce qui concerne la définition du dispositif, nous nous situons dans la lignée de l'école de Toulouse (se reporter à la section « Critique des dispositifs » de la bibliographie pour la liste des travaux), définissant le dispositif en tant que « matrice d'interactions potentielles » (voir *Discours, image, dispositif*, dir. Ph. Ortel, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 6).

¹²³⁷ Citons, parmi des monographies relativement peu nombreuses qui traitent uniquement du suicide « dramatique », *Du couteau à la plume* de Bernard Paulin (Lyon : L'Hermès, 1977), *Le Sang et les larmes. Le suicide dans les tragédies profanes de Jean Racine* de Tom Bruyer (Amsterdam – New York : Rodopi, 2012) ; il convient également de signaler *Le Suicide à la scène*, le dernier numéro de *European Performance and Drama Studies* (no. 7, 2016), entièrement consacré au suicide au théâtre.

volontaire d'un personnage exerce sur le lecteur d'un texte dramatique dudit corpus.

Le suicide advenant le plus souvent au dénouement, examiner son effet sur la lecture demande de suivre l'itinéraire du lecteur virtuel depuis l'exposition jusqu'au dénouement de la pièce. Outre l'acte suicidaire lui-même, nous avons donc été amenée à étudier les transformations du monde fictionnel au sein duquel cet acte prend place. Étant donné que le lecteur « vient habiter » le monde fictionnel par le biais d'effets immersifs et identificatoires, ces transformations participent d'un mouvement cathartique¹²³⁸ et déterminent la catharsis particulière à chaque œuvre (catharsis, dont le suicide constitue, évidemment, un élément essentiel).

L'extension temporelle de notre corpus nous offre également la possibilité d'étudier, dans la perspective de la lecture, l'évolution du drame français du XIXe siècle. Ainsi, la première partie servant d'introduction théorique à la thèse, les quatre parties qui suivent sont consacrées respectivement au mélodrame, au drame romantique, au drame naturaliste et au drame symboliste : au sein de ces parties, après une réflexion (souvent comparatiste) sur le genre ou la forme concernés, est proposée une analyse des textes et de leur effet sur le lecteur.

Dans la première partie, outre une réflexion globale sur la lecture des textes dramatiques, est proposée une présentation détaillée du cadre méthodologique dans lequel s'inscrit l'analyse du corpus. Pour examiner les mécanismes de la lecture, nous nous servons du concept de lecteur virtuel de Vincent Jouve, « destinataire implicite des effets de lecture programmés par le texte »¹²³⁹, entité atemporelle et que chaque texte actualise de sa propre manière. Nous considérons également que la lecture d'un texte dramatique fait surgir dans l'imaginaire du lecteur, qu'il soit virtuel ou non, un monde possible de fiction – ou un monde fictionnel tout court¹²⁴⁰. Ce monde abrite, à son tour, les versions du monde créées par des personnages (intentions, fantasmes, projets, croyances, etc.) ; les versions du monde opposées se révèlent d'ailleurs être à la source même du conflit dramatique. Sur un autre plan, le monde fictionnel se déploie en un dispositif qui comporte trois niveaux : technique (celui des objets), pragmatique (celui de l'investissement imaginaire du sujet qui perçoit les objets) et symbolique (celui où le sujet confère une valeur aux objets qu'il perçoit). Le texte lu crée donc des images qui produisent un certain effet sur le lecteur, ce-

¹²³⁸ C'est-à-dire des fluctuations de la tension propre à la lecture qui repose, d'une part, sur l'alternance de la crainte et de la pitié (tension cathartique), et de l'autre, sur l'alternance de l'inquiétude et de l'espoir (tension dramatique) qu'il est également possible de considérer comme les effets du texte.

¹²³⁹ Jouve V., *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris : P.U.F., 1992, p. 21.

¹²⁴⁰ En ce qui concerne les mondes possibles, nous nous appuyons principalement sur les propos de Nelson Goodman (*Manières de faire des mondes*, Paris : J. Chambon, 1992) ainsi que sur les idées de Marie-Laure Ryan (« Des mondes possibles aux univers parallèles » in *Fabula. Atelier littéraire* [en ligne], 2010. Disponible sur http://www.fabula.org/atelier.php?Des_mondes_possibles_aux_univers_parall%26grave%3Bles, consulté le 16 juin 2017).

lui-ci étant, à sa façon, le « tiers exclu » qui fait exister le dispositif de la lecture, depuis l'extérieur du monde fictionnel : en d'autres termes, le lecteur se situe à la frontière séparant le monde fictionnel et le monde « réel » (actuel) dans lequel il vit ; grâce aux mécanismes de l'immersion et de l'identification¹²⁴¹, sa distance vis-à-vis des personnages varie sans cesse, assurant le fonctionnement dynamique du dispositif. Dans le contexte de notre étude, nous envisageons également que le dispositif de la lecture (et donc chaque monde fictionnel) repose sur le RSI lacanien¹²⁴² : ce dispositif est ainsi articulé autour d'un ou des écrans de la représentation qui réunissent la dimension du Symbolique (l'ordre discursif) et la dimension de l'Imaginaire (l'ordre de l'image) tout en dissimulant la dimension du Réel (l'irreprésentable, l'irregardable ou l'innommable). Cette dernière dimension, selon nous, peut également être comparée à l'Absolu ou à l'infini qui alimente le dispositif par de nouveaux possibles ou de nouvelles versions du monde. Le dispositif de la lecture fonctionne donc aussi du fait que l'écran de la représentation, qui n'est jamais parfaitement imperméable, laisse circuler le Réel au sein du dispositif.

Dans ce contexte, la spécificité de la lecture d'un texte dramatique réside principalement dans son indétermination (qui s'avère ainsi plus importante que dans le cas d'un texte narratif). Cette dernière repose, d'une part, sur la théâtralité inhérente au texte dramatique, et de l'autre, sur le caractère particulier de l'identification du lecteur aux personnages. À l'inverse du lecteur d'un roman, qui accède au monde fictionnel *via* l'interface narrative continue, le lecteur d'une pièce de théâtre « communique » avec ce monde grâce au cadre scénique qui n'est pas une fonction discursive, mais une fonction spatio-temporelle. En conséquence, ce lecteur s'identifie aux personnages de manière directe ; qui plus est, il s'identifie à l'ensemble des personnages à tour de rôle. L'investissement imaginaire du lecteur d'un texte dramatique s'avère donc être plus important que celui du lecteur d'un roman, mais aussi la lecture, dans ce cas, offre plus de liberté et se révèle être plus dynamique.

En outre, pour ce qui est des textes de notre corpus, leur lecteur *virtuel* peut être amené à la catharsis. Dans le drame « classique » du XIX^e siècle la catharsis est fondée sur la pitié bien plus que sur la crainte¹²⁴³ ; qui plus est, elle libère le lecteur des tensions qui s'étaient accumulées au sein de son espace intime tout au long de la lecture. La catharsis advient au dénouement : dans le cadre de notre étude, elle se voit donc étroitement liée au suicide¹²⁴⁴. Le suicide, grâce à

¹²⁴¹ ... tels que définis par Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* (Paris : Seuil, 1999).

¹²⁴² Sur ce point, nous nous inspirons des travaux de Stéphane Lojkin et en particulier d'*Image et subversion* (Paris : J. Chambon, 2005).

¹²⁴³ Ce qui est lié à la transformation du paradigme « cathartique » au XVII^e siècle : voir Henin E., « Le plaisir des larmes, ou l'invention d'une *catharsis* galante » in *Littératures classiques*, no. 62, 2007, pp. 223–244.

¹²⁴⁴ Notons qu'au XIX^e siècle, celui-ci est refoulé, pour ainsi dire, du cadre social dans le cadre fictionnel : tandis que l'opinion publique stigmatise les suicidaires jusque dans les

son essence théâtrale, permet au personnage de pallier les débordements du Réel, débordements qui, le plus souvent, vont de pair avec la disparition des illusions. Celles-ci forment toujours une sorte d'écran entre le personnage et la réalité fictionnelle. Le suicide – ou plus précisément la pensée suicidaire suivie de l'acte lui-même – remplace alors l'écran défaillant et s'érige entre le personnage et le Réel qui peut être rapproché, à cet égard, du vide¹²⁴⁵ ; en même temps, le suicide en tant qu'événement (c'est-à-dire comme un acte « reçu » par d'autres personnages et par le lecteur) transforme inéluctablement le monde fictionnel. Dans le dispositif soutenant ce monde fictionnel, lesdites transformations se manifestent par des changements que le Réel induit sur le plan de l'Imaginaire et du Symbolique, ces changements s'inscrivant au sein des *scènes*, c'est-à-dire des séquences d'action pendant lesquelles l'Imaginaire et le Symbolique se cristallisent tout en se gravant dans la mémoire du lecteur.

Les transformations évoquées, à savoir la reconstitution, la déformation et l'épuration du monde¹²⁴⁶, sont théorisées et examinées de près au sein de la seconde partie de notre étude, consacrée au suicide dans le mélodrame, genre présent sur les Boulevards tout au long du XIXe siècle. Avant d'entamer l'étude des textes à proprement parler, nous décrivons le rapport du lecteur virtuel du mélodrame avec les mondes qu'il vient habiter ; afin d'établir, sur ce plan comme sur beaucoup d'autres, un point de comparaison entre les formes théâtrales étudiées, nous nous proposons également de concevoir que chaque monde fictionnel de notre corpus se constitue à partir de quatre cercles qu'il est possible de décrire dans un mouvement centrifuge : cercle(s) intime(s), cercle familial, cercle social et cercle divin ou transcendantal¹²⁴⁷. Ainsi, dans le mélodrame, le conflit dramatique surgit lorsqu'un cercle intime se détache du cercle familial sous l'influence du traître ; et l'action des protagonistes vise à le réintégrer au sein de la famille tout en éliminant le « méchant ». Le lecteur virtuel s'immerge alors dans le monde fictionnel *via* le cercle familial, ce qui conditionne largement la perspective depuis laquelle il envisage l'action et les actes des personnages. Dans ce cas de figure, il s'agit de la perspective des valeurs familiales – pragmatiques, sûres et immuables.

dernières décennies du siècle, la mort volontaire fleurit au théâtre et dans la littérature. Voir *Histoire du suicide* de Georges Minois (Paris : Fayard, 1995).

¹²⁴⁵ Sur ce point, nous devons notre inspiration à *L'Espace littéraire* de Maurice Blanchot (Paris : Gallimard, 1955).

¹²⁴⁶ La reconstitution est le retour du monde fictionnel à l'état (idéal) des choses qui est présenté dans l'exposition ou avant le début de l'action ; la déformation du monde advient lorsqu'un ou des cercles constitutifs sont éliminés du tissu de fiction au dénouement ; l'épuration se traduit par l'évacuation parfaite et définitive de la violence du monde fictionnel.

¹²⁴⁷ *Stricto sensu*, ce sont des ordres ou des structures fondatrices du monde fictionnel : c'est que l'emploi métaphorique du « cercle » nous permet, nous l'espérons, de mieux éclairer le caractère de l'immersion du lecteur virtuel au sein d'un monde selon le genre ou la forme abordée, un cercle étant moins abstrait et donc se laissant imaginer plus facilement qu'une structure.

L'analyse de notre corpus, qui comporte des mélodrames classiques (dont ceux de Pixérécourt et de Ducange), des mélodrames romantiques et des mélodrames dits diversifiés¹²⁴⁸, démontre que dans le cas où un mélodrame se termine par un suicide, le personnage qui se tue est presque toujours le personnage qui nuisait à l'ordre familial. Dans les cas où c'est la victime qui se suicide, elle déroge elle-même à l'ordre fictionnel par sa passion, en intériorisant, pour ainsi dire, la figure du traître ; sa mort laisse alors dans le tissu de fiction un trou impossible à combler et le monde s'en trouve déformé. Enfin, lorsque le suicide se révèle être sacrificiel, il permet l'évacuation parfaite de la violence : on peut dire alors que le monde est épuré – par le sacrifice, mais aussi par l'amour chrétien qui se trouve aux fondements de cet acte. Trois types de transformation du monde sont liés, à leur tour, à trois types de catharsis qu'un mélodrame de notre corpus peut suggérer au lecteur virtuel : la reconstitution du monde suppose une catharsis plaisante, fondée sur la pitié-mépris envers le traître en voie de repentir ; la déformation du monde, en revanche, amène le lecteur virtuel à une catharsis jouissive¹²⁴⁹, associant la crainte à la pitié-compassion envers la victime ; et l'épuration du monde donne lieu à une catharsis sublime dans la mesure où elle repose principalement sur l'admiration envers le personnage qui se sacrifie, ce qui exclut la crainte et parfois même la pitié.

Les drames romantiques que nous examinons au sein de notre troisième partie (*Hernani* et *Ruy Blas* de Hugo, *André del Sarto* de Musset, *Antony* de Dumas et *Chatterton* de Vigny) se terminent tous par la déformation du monde fictionnel. Le cercle familial y perd de son importance, et le conflit principal surgit entre le ou les cercles intimes et le cercle social : la pression que le cercle social exerce sur le cercle intime tout au long de l'action finit par le détruire. La problématique de l'identité sur laquelle les drames romantiques reposent presque systématiquement est intimement liée avec l'interrogation sur la mort volontaire : pour résister à la pression du cercle social, les suicidaires romantiques s'inventent des masques¹²⁵⁰ qui protègent leur être de poète ; lorsqu'ils se rendent compte que ces masques ne sont, en réalité, pas fonctionnels, il se tuent¹²⁵¹.

Pour le lecteur virtuel qui conçoit un monde fictionnel romantique à partir de l'entrecroisement des cercles intimes, les problèmes identitaires des protagon-

¹²⁴⁸ Nous empruntons cette tripartition à Jean-Marie Thomasseau (*Le Mélodrame*, coll. « Que sais-je ? », Paris : P.U.F., 1984). Notre corpus comprend également des pièces d'auteurs moins célèbres que Ducange et Pixérécourt : citons Anicet-Bourgeois, Arnould, Belot, Masson, etc.

¹²⁴⁹ Le rapport entre la catharsis plaisante et la catharsis jouissive revient à celui entre le plaisir et la jouissance du texte tels que définis par Roland Barthes (*Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973, pp. 22–23). Si le plaisir relève de l'ordre, du connu, du « bien fait », la jouissance se comprend essentiellement à travers la notion de rupture.

¹²⁵⁰ Le masque est ici compris en tant que fonction qui peut, mais ne doit pas s'incarner sur le plan physique de la représentation.

¹²⁵¹ Dans le mélodrame, le suicide est également motivé par l'impossibilité de rester soi-même au sein de la famille ou de la société ; néanmoins, par rapport au drame romantique, l'aspect « identitaire » se manifeste de manière beaucoup moins intense.

nistes et le fait que ces derniers se trouvent en conflit aussi bien avec la société qu'avec eux-mêmes, aboutissent, par rapport aux autres genres et formes examinées, à une lecture plus intense, mais aussi, par le biais de l'identification, à un « écartèlement » plus important de son espace intime que la catharsis finit par consolider. La catharsis, d'ailleurs, alors qu'elle reste toujours jouissive chez Musset, Dumas et Vigny, se présente sous un autre jour dans les drames hugoliens. Ceux-ci mettent en œuvre une catharsis « synthétique » qui comporte des éléments propres à la fois à la catharsis plaisante (la pitié-mépris envers l'antagoniste suicidé ou assassiné), à la catharsis jouissive (la pitié-compassion envers les protagonistes) et à la catharsis sublime, cette dernière reposant, dans ce cas de figure, surtout sur la portée théâtrale du suicide, mais aussi sur le caractère quasi sacrificiel de la mort. On peut également constater que si le suicide mélodramatique se dérobe, dans la plupart des cas, entièrement ou en partie, au regard intime du lecteur virtuel, le suicide romantique s'offre pleinement à ce regard, visant à donner une image sublime de la mort ; en même temps, il n'est pas rare que le lecteur virtuel reste l'unique témoin du suicide.

En revanche, dans les drames de Zola qui constituent le volet « naturaliste » de notre corpus (*Madeleine*, *Thérèse Raquin*, *Renée*)¹²⁵², le suicide n'est plus un événement intime : il n'est pas rare qu'il soit vu par l'ensemble des membres du cercle familial et que, de ce fait, il devienne le support même de la pulsion scopique (il en va ainsi du double suicide de *Thérèse Raquin*). Sur le plan dramaturgique, le suicide advient à l'instant où le protagoniste se voit rattrapé par son propre passé, c'est-à-dire par la vérité brutale et souvent criminelle qu'il cherche à fuir tout au long de l'action. Notons que dans les drames zoliens, le conflit principal n'a plus lieu entre les personnages comme c'était le cas dans le mélodrame et le drame romantique, mais se résume au combat intime du protagoniste avec sa propre ombre – ses crimes, ses anciennes passions ou son hérédité que le personnage n'arrive pas à assumer ; ce combat peut également être interprété en tant que recherche de la rédemption auprès d'un dieu cruel : la mort volontaire, dans ce cas, sert à expier le passé.

Tout cela ne manque pas d'influencer la manière dont le lecteur virtuel s'immerge au sein du monde possible et s'identifie aux personnages. Les protagonistes de Zola se définissent surtout par le versant « noir » de leur identité ou bien encore par leur Ombre¹²⁵³. Par conséquent, l'identification du lecteur virtuel au personnage en situation se complexifie : l'Ombre du protagoniste le

¹²⁵² Dans le drame naturaliste français, les morts volontaires sont rares : d'une part, le suicide possède une forte connotation « romantique », de l'autre, le suicide « naturaliste », qui emprunte souvent la forme d'une mort par lassitude de vivre, ne se laisse pas facilement mettre en scène. Le drame zolien, dans la mesure où il obéit toujours à certaines lois mélodramatiques, constitue une exception à la règle ; il faut noter en même temps que dans les romans de Zola, la mort volontaire s'inscrit toujours dans la logique de la sidération, de l'incertitude et du silence, se rapprochant ainsi curieusement du suicide « symboliste ».

¹²⁵³ Selon Jung, l'Ombre est la partie du Moi que l'on refoule dans l'inconscient de la crainte de ne pas être accepté par l'autrui ; l'Ombre s'oppose à la Persona ou le masque bienséant que l'on se forge afin de ne pas être rejeté par l'autrui.

rebute et l'attire à la fois, donc le fascine, générant une tension supplémentaire au sein du dispositif de la lecture ; en même temps, la réception des pièces de Zola à l'époque de leur création atteste que ce procédé d'identification risque de repousser définitivement hors le dispositif fictionnel un spectateur habitué aux « personnages sympathiques » du mélodrame. Car si Zola met en scène le côté bestial de ses personnages, c'est aussi dans la visée de proposer à son spectateur un exercice de la compassion envers « tout ce qui souffre et combat » : sur le plan théorique, le mouvement cathartique de ses pièces est donc censé reposer sur la pitié ; sur le plan de la réception réelle ou virtuelle, les dénouements des drames en question peuvent toutefois rester ambigus. Si le dénouement de *Renée* met en œuvre une catharsis jouissive, celui de *Thérèse Raquin* évacue toute pitié au profit de la terreur, tandis que la scène finale de *Madeleine* offre au lecteur virtuel plusieurs interprétations possibles de l'acte ultime de la protagoniste : les dénouements des deux dernières pièces comportent donc des éléments qu'on peut qualifier d'anticathartiques¹²⁵⁴, empêchant l'évacuation momentanée de la tension du sein de l'espace intime du lecteur.

La même tendance est inhérente aux drames symbolistes de notre corpus qui se terminent systématiquement par une telle anticatharsis ; on ne s'en étonne pas dans la mesure où *La Révolte* et *Axël* de Villiers, mais surtout *Alladine et Palomides*, *Intérieur* et *Aglavaine et Sélysette* de Maeterlinck substituent une forme d'indétermination fondamentale à la certitude propre aux drames fondés sur les principes aristotéliens. Ainsi, Villiers met en scène des suicides à la portée ambiguë (qui ne sont donc pas à même d'éliminer la tension) ; et le lecteur des drames de Maeterlinck se trouve toujours en face de morts *probablement* volontaires. L'indétermination symboliste agit également sur la tension dramatique : le nombre de péripéties se réduit significativement, et les événements constitutifs de l'intrigue sont souvent annoncés d'entrée de jeu – directement ou sous forme de prémonitions sinistres. Le lecteur virtuel se trouve ainsi perpétuellement plongé dans un état de suspension.

Qui plus est, la structure du monde fictionnel change de nature : les cercles familial et social perdent de leur opacité, et les cercles intimes se trouvent directement exposés à la lumière du cercle transcendantal, voire à l'Absolu ou au Réel qui les attire irrésistiblement ; dans cette configuration, l'« âme » du personnage sert d'interface entre son moi (ou sa conscience) et le transcendant¹²⁵⁵. Le suicide n'a dès lors plus la même fonction : au lieu de suppléer à l'absence d'illusions en érigeant de nouveaux écrans, il devient l'outil qui permet de se débarrasser des représentations illusoire et d'atteindre le non-lieu ou l'infini tellement cher aux protagonistes, du moins en ce qui concerne les univers villie-

¹²⁵⁴ Par anticatharsis, nous entendons l'absence d'évacuation de la tension propre à la lecture, que cette tension soit d'ordre dramatique (fondée sur l'alternance de l'inquiétude/l'espoir du lecteur par rapport au destin du personnage) ou d'ordre cathartique (fondée sur l'alternance de la crainte/la pitié).

¹²⁵⁵ Loin d'être une abstraction pure, dans le théâtre de Maeterlinck, l'âme se manifeste sur le plan physique de l'action, constituant une sorte de halo invisible, mais perceptible, autour du corps du personnage.

riens ; quant aux drames de Maeterlinck, le caractère probablement volontaire de la mort sous-tend magistralement l'incertitude propre aux mondes fictionnels du dramaturge ; mais la mort du personnage traduit aussi la transgression de l'écran séparant le cercle intime du cercle transcendantal. De la sorte, au dénouement, la mort volontaire ne déforme ni n'épure le monde fictionnel : d'une certaine manière, les mondes symbolistes sont simplement abandonnés par les personnages, ce qui contribue à renforcer le caractère anticathartique du dénouement¹²⁵⁶.

La lecture des drames du XIXe siècle nous fait donc cheminer de la certitude optimiste du mélodrame jusqu'à l'incertitude tragique du drame symboliste, de la mort volontaire à la non-résistance probable à la mort, de la catharsis « larmoyante » à l'anticatharsis. Il faut également souligner l'importance croissante de la dimension de l'Imaginaire : si dans les mélodrames, ce dernier se manifeste de manière globalement conventionnelle, dans le drame symboliste, qui est souvent pensé par ses auteurs pour la lecture bien plus que pour la représentation effective, il devient la dimension essentielle du dispositif fictionnel, lui conférant en même temps son indétermination. Dans les changements que le drame symboliste met en œuvre se laisse ainsi deviner l'avènement du drame contemporain, dans lequel la mort-action se transforme en mort-situation¹²⁵⁷, c'est-à-dire en cadre de l'action même – ce drame contemporain dont le dispositif, souvent fondé exclusivement sur la crainte ou sur l'angoisse existentielle des personnages, mériterait d'être examiné dans le prolongement de notre étude.

¹²⁵⁶ Chez Villiers, c'est également l'absence de terreur et de pitié qui le favorise : les personnages villiersiens sont tellement conscients d'eux-mêmes et de leurs actes que cela exclut la compassion à proprement parler. Les dispositifs maeterlinckiens, en revanche, sont fondés sur une pitié-compassion puissante.

¹²⁵⁷ Voir Malachy T., *La Mort en situation dans le théâtre contemporain*, Paris : Nizet, 1982.

III. "Lector in drama. Enesetapu, fiktsiooni ja kujutlusvõime vahelised seosed XIX sajandi prantsuse teatris". Resümee

Tänapäeval käsitleb teatriteadus teatriteksti lavastuse ühe põhielemendina. Teatriteksti lugemisele lähenetakse seega pragmaatilise nurga alt, võrdsustades see tekstianalüüsiga, mis viiakse läbi üldjuhul teksti lavastamise eesmärgil¹²⁵⁸. Üsna harva väidetakse, et teatriteksti võiks lugeda sarnaselt mistahes muu fiktsionaalse tekstiga ehk siis lugemise mõnu pärast. Mu eesmärgiks on seega uurida teatritekstide «fiktsionaalset» lugemist ning selle omapära¹²⁵⁹. Antud kontekstis defineerin teatriteksti lugemise selle kaudu, et lugemise käigus tekib alateadvuse vahendusel lugeja kujutlusvõimesse aegruum, mida asustavad tegelased, – ehk teisisõnu fiktsionaalne võimalik maailm, mille aluseks on Lacani Reaalse-Kujuteldava-Sümboolse (edaspidi RKS) kolmikjaotusel põhinev dispositiiv¹²⁶⁰.

Teatritekstide lugemist uurin tegelaste enesetappude problemaatika valguses. Vaatamata sellele, et enesetapp on loomult teatraalne surm (see on ainus surm, mida saab hõlpsasti lavastada nii teatris kui päriselus), on tegelaste vabasurma seni uuritud suhteliselt vähe, veel vähem XIX sajandi prantsuse draama näitel. Ometi leiab selle ajastu teatritekstides arvukaid enesetappe – ja mitte ainult romantilistes draamades, vaid eeskätt melodraamades ning tihtilugu ka naturalistlikes ja sümbolistlikes näidendites. Doktoritöö tekstikorpusesse valisin seega kakskümmend neli näidendit, mis loetletud teatrivorme esindavad, ning mu põhieesmärgiks on uurida, kuidas mõjutab tegelase enesetapp näidendite lugemist ehk siis kuidas enesetapp muudab lugeja ning tema kujutlusvõimesse tekkinud maailma vahelist suhet.

Enamjaolt tapavad tegelased end ära näidendi viimases stseenis. Selleks, et mõista nende enesetapu mõju lugemisele, peab seda analüüsima protsessina, jälgides virtuaalse lugeja teekonda sissejuhatusest lõpplahenduseni. Lisaks enesetapule huvitab mind seega ka sellele eelnev fiktsionaalse maailma järkjärguline muutumine. Muutused, mis maailmaga toimuvad, määravad kindlaks katartilise kulgemise¹²⁶¹ ning katarsise loomu, mis mõjuvad lugejale immersiooni- ja

¹²⁵⁸ Vt näiteks Anne Ubersfeldi teost *Lire le théâtre* (Paris : Belin, 1996), Patrice Pavisi sõnaraamatu artiklit "Lugemine" (« Lecture » in *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Dunod, 1996), ning Pavisi hilisemat teost *Le Théâtre contemporain* (Paris : Armand Colin, 2011).

¹²⁵⁹ Siinkohal toetun Jean de Guardia ja Marie Parmentier artiklile «Les yeux du théâtre», mis käsitleb teatritekstide lugemist lugeja kujutlusvõime perspektiivis (in *Poétique*, 1. mai 2009, vol. 158, n° 2, lk.131–147. <http://dx.doi.org/10.3917/poeti.158.0131>, 14. juuni 2017).

¹²⁶⁰ Dispositiiv on Toulouse'i koolkonna teadlaste käsitle kohaselt «võimalike interaktsioonide võrgustik» (*Discours, image, dispositif*, toim. Ph. Ortel, Paris : L'Harmattan, 2008, lk. 6).

¹²⁶¹ Katartiline kulgemine seisneb lugemisel tekkiva pinge pidevas muutumises, mis toimub ühelt poolt tänu hirmu ja kaastunde vaheldumisele (katartiline ping) ning teisalt tänu tegelaste käekäigu pärast muretsemise ja õnneliku lahenduse peale lootmise vaheldumisele (dramaatiline ping).

identifikatsioonimehhanismide kaudu. Iseenesest mõistetavalt on katarsise põhiliseks teguriks enesetapp.

Tekstikorpuse ajaline ulatus võimaldab lugemise prisma kaudu vaadelda ka XIX sajandi prantsuse draama arengut. Nii järgnevad doktoritöö esimesele osale ehk teoreetilisele sissejuhatusele neli osa, mis on pühendatud vastavalt melodraamale, romantilisele, naturalistlikule ja sümbolistlikule draamale. Nende osade raames lahkan žanrilisi erisusi, vastava žanri alla liigituvaid teatritekste ning nende mõju lugejale.

Teoreetilises sissejuhatuses analüüsin teatritekstide lugemist üldises plaanis ja seletan lahti korpuse uurimise metoodika. Teatriteksti lugemismehhanismide uurimiseks võtan kasutusele Vincent Jouve'i virtuaalse lugeja kontseptsiooni. Jouve'i jaoks on virtuaalne lugeja « teksti poolt ette nähtud efektide implitsiitne vastuvõtja »¹²⁶², lisaks sellele on virtuaalne lugeja ajaväline üksus, kes aktualiseerub eri moel iga eraldivõetud teksti raames. Samuti lähtun eeldusest, et teatriteksti lugemine loob virtuaalse (ja ka empiirilise) lugeja kujutlusvõimesse fiktsionaalse võimaliku maailma. See kätkeb omakorda tegelaste loodud maailmaversioone (kavatsused, unistused, plaanid, uskumused jne.) – peab lisama, et maailmaversioonide vastandumine on dramaatilise konflikti aluseks¹²⁶³. Samas võib igat fiktsionaalset maailma käsitleda kolmetasandilise dispositiivina: tehnilisel tasandil (I) paiknevad objektid, pragmaatilisel tasandil (II) asub subjekt objektidega kujutlusvõime vahendusel kommunikatsiooni ning sümboolsel tasandil (III) omistab subjekt objektidele teatud väärtuse ehk tõlgendab neid. Selle käsitluse kohaselt toodab teksti (I) lugemine pilte (II), mis lugejat teatud moel mõjutavad (III), ning lugeja ise on välistatud kolmas, kes tagab dispositiivi olemasolu. Teisisõnu asub lugeja aktuaalse ja fiktsionaalse maailma piiril ning kaugus, mis teda tegelastest eraldab, muutub pidevalt tänu immersioonile ja identifikatsioonile – see tagab dispositiivi dünaamilise toimimise ning seega ka lugemismõnu. Lugemise dispositiiv (ning sellest johtuvalt ka iga fiktsionaalne maailm) põhineb Lacani RKS kolmikjaotusel¹²⁶⁴: dispositiivi kujuteldavaks keskmeks on representatsiooni ekraan, mis ühendab Sümboolse (diskursiivne kord) ja Kujuteldava (pildilisuse kord) tasandid ning varjab Reaalse (kujutamatu ja nimetamatu). Reaalset võrdsustan doktoritöö raames ka absoluudi ja lõpmatusega, kust jõuavad dispositiivi uued maailmaversioonid. Nõnda toimib lugemise dispositiiv ka tänu sellele, et representatsiooni ekraani pooride kaudu võib selles ringelda Reaalne.

Antud kontekstis seisneb teatriteksti lugemise eripära eeskätt selle määratlematuses (*indétermination*), mis osutub suuremaks kui narratiivse teksti luge-

¹²⁶² Jouve V., *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris : P.U.F., 1992, lk. 21.

¹²⁶³ Võimalike maailmade käsitlemisel lähtun Nelson Goodmani (*Manières de faire des mondes*, Paris : J. Chambon, 1992) ning Marie-Laure Ryani seisukohtadest (« Des mondes possibles aux univers parallèles » in *Fabula. Atelier littéraire*, 2010. http://www.fabula.org/atelier.php?Des_mondes_possibles_aux_univers_parall%26grave%3Bles, 16 juuni 2017).

¹²⁶⁴ Dispositiivi ja RSK seoseid on põhjalikumalt kirjeldanud Stéphane Lojkin (*Image et subversion*, Paris : J. Chambon, 2005).

mise puhul¹²⁶⁵. Määramatus põhineb antud juhul teatriteksti olemuslikul teat-raalsusel ning tegelastega samastumise iseärasustel. Kui romaani lugeja pääseb fiktsionaalsele maailmale ligi narratiivse tasandi vahendusel, suhestub teatri-teksti lugeja fiktsionaalse maailmaga lavaraamistiku (*cadre scénique*) kaudu, mis ei ole mitte diskursiivne, vaid aegruumiline funktsioon. Seega samastub teatriteksti lugeja kordamööda ja vahetult kõigi tegelastega ning tema kujutlus-võime peab lugemise käigus olema aktiivsem kui ühe romaanilugeja oma, kuid lugemine ise on nõ vabam ja dünaamilisem.

Lisaks sellele saab tekstikorpusesse kuuluvate tekstide virtuaalne lugeja ko-geda katarsist, millel on XIX sajandi klassikalises draamas jätkuvalt oma koht. Dramaatiline katarsis, mille tähtsaimaks teguriks ei ole mitte hirm, vaid kaas-tunne¹²⁶⁶, vabastab lugeja pingetest, mis kogunevad lugemise käigus tema vaim-sesse ruumi (*espace intime*). Katarsis on seotud lõpplahendusega ning seekaudu ka enesetapuga¹²⁶⁷. Enesetapp võimaldab aga tegelasel tulla toime olukordade-ga, kus Reaalne hakkab hävitama representatsiooni ekraane. Tavaliselt põhine-vad need illusioonidel, mis tegelase Reaalsest (ehk teatud mõttes talle tundma-tust fiktsionaalsest reaalsusest) eraldavad. Enesetapumõtted ning enesetapp loovad tegelase ja Reaalse vahele uue ekraani. Enesetapp kui sündmus (ehk siis lugeja või teiste tegelaste vaatepunktist) muundab fiktsionaalset maailma jääda-valt. Dispositiivi tasandil avaldub see muutuste kaudu, mida Reaalne põhjustab Kujuteldava ja Sümboolse tasandeil, ning need muutused moodustavad *stseene* – stseeni all mõtlen siinkohal tekstilõike, mille käigus Sümboolne ja Kujuteldav nõ kristalliseeruvad ja lugeja mällu sööbivad.

Fiktsionaalse maailma oleku muutused (maailma taastumine, deformeerumi-ne ja puhastumine¹²⁶⁸) on kirjeldatud doktoritöö teises osas, mis käsitleb tege-laste enesetappe melodraamas – XIX sajandi Prantsusmaa populaarseimas teat-rivormis. Korpuseanalüüsile eelneb üldisem kirjeldus virtuaalse lugeja suhestu-misest melodramaatiliste maailmadega. Doktoritöö raames käsitlen igat fiktsio-naalset maailma neljast sfäärist koosneva üksusena, et tekitada ühine võrdlus-alus eri vormide ja žanrite uurimiseks. Need sfäärid – individuaalne, perekond-

¹²⁶⁵ Teatriteksti ja narratiivse teksti all mõistame siinkohal nn klassikalisi, XIX sajandi näi-dendeid ja romaane.

¹²⁶⁶ See on seotud katarsise paradigma muutumisega XVII sajandil. Vt Henin E., « Le plaisir des larmes, ou l'invention d'une *catharsis* galante » in *Littératures classiques*, no. 62, 2007, lk. 223–244.

¹²⁶⁷ Peab lisama, et XIX sajandil tõrjutakse enesetapudiskursus nõ reaalsusest fiktsiooni: Prantsuse ühiskonnas mõistetakse enesetapud hukka sajandi viimase aastakümneni ning terve selle aja vältel öitseb vabasurm teatris ja kirjanduses. Vt Minois G., *Histoire du suicide*, Paris : Fayard, 1995.

¹²⁶⁸ Taastumine on fiktsionaalse maailma naasmine ideaalsesse olekusse, mida tutvustatakse ekspositsioonis või enne tegevuse algust, maailma deformeerumisest saab rääkida siis, kui enesetapp elimineerib maailmast ühe või mitu sfääri, maailma puhastumine on aga maailma täielik ja lõplik vabanemine vägivallast.

lik, ühiskondlik ja jumalik ehk transtsendentaalne – hõlmavad üksteist¹²⁶⁹. Melodraamas sõlmub dramaatiline konflikt hetkel, kui üks individuaalne sfäär lööb reeturi-tüüpi tegelase mõjul lahku perekondlikust – sellest hetkest on protagonistide tegevus suunatud sellele, et reetur kõrvaldada ning intiimne sfäär perekondlikuga taasühendada. Melodraamade virtuaalne lugeja pääseb fiktsionaalsesse maailma perekondliku sfääri kaudu, mis määrab ühtlasi selle, kuidas ta tegelasi ja nende tegusid näeb ning tõlgendab – antud juhul lähtub ta oma tõlgendustes kas täielikult või osaliselt pragmaatilisest ning püsikindlast perekondlikest väärtustest.

Korpuseanalüüs, mis hõlmab kolme klassikalist, kolme romantilist ning kolme «erilaadset» melodraamat¹²⁷⁰, näitab, et kui melodraama lõpeb enesetapuga, tapab ennast üldjuhul ära tegelane, kes perekondlikku sfääri kahjustab. Kuigi esmapilgul peaks seda laadi suitsiid fiktsionaalse maailma esialgse oleku alati taastama, kehtib see väide üksnes reeturi enesetapu kohta – reeturit võib nimelt võrrelda vaba radikaaliga, kes liigub alati maailma moodustavate sfääride piirimail. Juhul, kui melodraama lõpeb ohvri-tüüpi tegelase suitsiidiga, põhjustab selle asjaolu, et ohvri iha vastandub perekondlikule ja/või sotsiaalsele korrale – teatud mõttes kannab ohver reeturit enda sees. Enesetapp deformeerib fiktsionaalse maailma, jättes sellesse täitmatu tühimiku. Juhul, kui suitsiid osutub eneseohverduseks, vabaneb maailm vägivallast ehk puhastub – tänu eneseohverdusele ning selle aluseks olevale kristlikule armastusele. Kolm maailma muutumise viisi on omakorda seotud kolme eri liiki katarsisega, milleni melodraamade virtuaalne lugeja jõuda võib. Fiktsionaalse maailma taastamisest tuleneb mõnus katarsis (*catharsis plaisante*) – selle põhielemendiks on põlglik kaastunne, mis kaasneb reeturi enesetapuga. Maailma deformeerumine viib virtuaalse lugeja naudingulise katarsiseni (*catharsis jouissive*)¹²⁷¹ – seda tüüpi katarsis ühendab hirmu puhta kaastundega ohvri tegelaskuju vastu. Maailma puhastumisega käib kaasas ülev katarsis (*catharsis sublime*) – see põhineb imetlusel, mida ennast ohverdanud tegelaskuju esile kutsub ning mis välistab hirmu ja tihtilugu ka kaastunde.

Romantilised draamad, millele on pühendatud doktoritöö kolmas osa (Hugo «Hernani» ja «Ruy Blas», Musset' «André del Sarto», Dumas' «Antony» ja Vigny «Chatterton»), lõpevad kõik fiktsionaalse maailma deformeerumisega. Loetletud draamades kaotab perekondlik sfäär oma tähtsuse ning põhikonflikt sõlmub individuaalse(te) sfääri(de) ja ühiskondliku sfääri vahel: kogu tegevuse vältel avaldab sotsiaalne sfäär survet individuaalsele ning lõpuks hävitab selle.

¹²⁶⁹ Rangelt võttes on tegemist fiktsionaalse maailma alusstruktuuridega: sfääri metafoori kaudu on lihtsam seletada lugeja immersiooni eri maailmadesse ning seega ka analüüsida erinevusi žanrite ja vormide vahel (sfääri on lihtsam ette kujutada kui abstraktset struktuuri).

¹²⁷⁰ Selle kolmikjaotuse laenan Jean-Marie Thomasseau'lt (*Le Mélodrame*, coll. « Que sais-je ? », Paris : P.U.F., 1984). Korpusesse kuuluvad Pixérécourt'i, Ducange'i, Daudet', Anicet-Bourgeois' ja teiste enam ning vähem tuntud dramaturgide melodraamad.

¹²⁷¹ Mõnus ja naudinguline katarsis suhestuvad omavahel sarnaselt Barthes'i tekstimõnu ja -naudinguga. Kui mõnu tuleb korrapärasusest ja äratundmisest, siis nauding sünnib katkestusest (*Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973, lk. 22–23).

Teisisõnu on romantilise draama keskmes tegelase identiteet ning sellega seotud küsimused, mille hulka kuulub ka vabasurm. Selleks, et panna vastu sotsiaalse sfääri survele ning kaitsta oma poeedi-«mina», panevad romantilised kangelased endale ette maske¹²⁷², ja mõistes nende kasutust, tapavad nad end ära¹²⁷³. Peab mainima, et Musset', Dumas' ja Vigny peategelased tapavad end, sest ei soovi panna ette maski, mida ühiskond neile peale surub, ning terve draama pöörleb nende ja ühiskonna avatud vastasseisu ümber. Hugo teostes osutub olukord keerukamaks. Tavaliselt on tema draamade peategelastel kasutada mitu maski, mida nad vahetavad vastavalt ühiskondliku sfääri nõuetele, ent niipea kui nad keelduvad maskide kandmisest ning soovivad naasta oma tõelise mina juurde, satuvad nad surmaohtu ning sooritavad enesetapu, üritades selle vahendusel tõestada, et nende mina on maskidest võimsam.

Virtuaalne lugeja siseneb nendesse maailmadesse individuaalsete sfääride kaudu. Peategelaste probleemid enesemääratlusega ning asjaolu, et nad on pidevas konfliktis nii ühiskonna kui iseendaga, muudavad romantiliste draamade lugemise intensiivsemaks ja pingerikkamaks võrreldes teiste uuritavate žanritega, mis muudab ühtlasi võimsamaks ka katarsise. Kui Musset', Dumas' ja Vigny draamad lõpevad jätkuvalt naudingulise katarsisega, ei ole Hugo draamade puhul see enam nii. Hugo teosed põhinevad nn sünteetilisel katarsisel (*catharsis «synthétique»*), vaatamata sellele, et ka antud juhul deformeerib suitsiid fiktsionaalse maailma. Sünteetiline katarsis kätkeb elemente, mis on omased ühtaegu mõnusele katarsisele (põlglik kaastunne ennast tapnud või tapetud antagonisti vastu), naudingulisele katarsisele (puhas kaastunne protagonistide vastu) ning ülevale katarsisele – antud kontekstis tingib selle nii enesetapu visuaalne mõõde kui ka see, et ta on loomult eneseohverduslik. Vastupidiselt melodramaatilistele enesetappudele, mis jäävad virtuaalse lugeja kujuteldavast vaateväljast välja kas täielikult või osaliselt, on romantilised enesetapud talle suurepäraselt nähtavad ning sageli juhtub, et virtuaalne lugeja on vabasurma ainus tunnistaja.

Zola draamades, mis moodustavad doktoritöö korpuse naturalistliku lahtri («Madeleine», «Thérèse Raquin», «Renée»)¹²⁷⁴, kaotab enesetapp oma «intiimsuse». Tihtilugu näevad seda pealt kõik perekonnaliikmed – seekaudu toetab enesetapp skoopilist tungi (nii näiteks topeltsuitsiid «Thérèse Raquini» viimases stseenis). Tegevuslikul tasandil sooritavad protagonistid enesetapu hetkel, kui mõistavad, et ei saa põgeneda toore tõe ehk iseenda mineviku eest, mis on tihti-

¹²⁷² Maski käsitlen funktsioonina, mis võib, aga ei pruugi olla seotud tegelase kostüümiga.

¹²⁷³ Ka melodraamas põhjustab tegelase enesetappu see, et tegelane ei suuda perekondlikes või ühiskondlikes raames iseendaks jääda, ometi avalduvad melodraamas identiteediküsimused märksa varjatumal kujul.

¹²⁷⁴ Prantsuse naturalistlikus draamas esineb enesetappe harva: ühelt poolt on noil küljes tugev romantiline maik, teisalt ei ole naturalistlikku enesetappu, mis on sageli elutüdimusest põhjustatud surm, kuigi lihtne lavale tuua. Melodramaatilisele karkassile üles ehitatud Zola draamad moodustavad erandi – samas peab mainima, et enesetapud Zola romaanides on tugevalt seotud lummuse, määratlematuse ja vaikusega, sarnanedes nõnda «sümbolistlike» suitsiididega.

lugu kuritegelik. Zola näidendites ei kulge konflikt enam mitte niivõrd tegelaste vahel (nagu melodraamas ja romantilises draamas), vaid leiab aset nõ tegelase sisemuses, kus tegelane peab võitlema oma varjuga – kuritegude, vanade armuloo või hoopis pärilikkusega, mida ta ei suuda kuidagi omaks võtta. Tegelase sisemist võitlust võib ühtlasi tõlgendada karmi jumala käest andestuse otsimisena – sel juhul tapab tegelane end, et minevik lunastada.

Kõik see mõjutab virtuaalse lugeja immersiooni ja identifitseerimist. Zola peategelasi määratleb eeskätt isiksuse «tume pool» ehk nende Vari¹²⁷⁵. Sellest johtuvalt ei ole virtuaalse lugeja identifitseerimine tegelaskujuga enam kuigi püsiv: peategelase Vari tõmbab teda ligi ning samal ajal tõukab eemale – ehk siis lummab teda, – tekitades lugemise dispositiivi täiendavat pinget. Sealjuures näitab Zola draamade esilavastuste retseptsiooni analüüs, et taoline identifitseerimismehhanism võib nt melodraama «sümfaatsete tegelaskujudega» harjunud vaataja dispositiivist sootuks välja tõugata. Zola enda eesmärk «inimloomade» lavaletoomisel on panna vaataja tundma kaasa nendele, kes «kannatavad ja iseendaga võitlevad»: teoreetiliselt peaks tema näidendid lahenema katarsisega, mis põhineb kaastundel, ometi jäävad Zola lõpplahendused sageli küllaltki kahemõtteliseks sõltumata sellest, kas uurida nende empiirilist või virtuaalset retseptsiooni. Kui «Renée» lõpeb naudingulise katarsisega, hävitab «Thérèse Raquini» viimases stseenis hirm kaastunde ning «Madeleine'i» lahendus pakub virtuaalsele lugejale mitu võimalust peategelase enesetapu tõlgendamiseks. Kahe viimase näidendi lõpustseenid sisaldavad seega antikatarsilisi elemente¹²⁷⁶, mis takistavad virtuaalset lugejat vabanemast lugemise jooksul kogunenud pingest.

Sarnast suunitlust märkab ka korpusesse kuuluvates sümbolistlikes draamadest, mis lõpevad kõik antikatarsisega. See ei ole sugugi üllatav, sest nii Villiers' «La Révolte» ning «Axël» kui ka Maeterlincki «Alladine et Palomides», «Intérieur» ja «Aglavaine et Sélysette» põhinevad määratlematusel, mis vastandub aristoteleseliku dramaturgia kindlusele. Nii on Villiers' näidendites enesetappudel kahetine mõju ning Maeterlincki omades muutub enesetapp *võimalikuks* vabasurmaks. Samuti mõjutab sümbolistlik määratlematus virtuaalse lugeja teekonda – peripeetia arv väheneb tunduvalt ning lugeja teab juba esimeses stseenis, mis edasi juhtuma hakkab. Tähtsaimatest sündmustest saab ta teada kas otse või sünete ennete vahendusel.

Sümbolistlikus draamas muutub ka fiktsionaalse maailma ülesehitus: perekondlik ja ühiskondlik sfäär muutuvad nõ läbipaistvaks ning individuaalsed sfäärid jäävad otse transtsendentaalse sfääri ehk absoluudi või Reaalse mõju alla. Taolises konfiguratsioonis omandab tähtsuse tegelase hing, mis ühendab omavahel tegelase «mina» (ehk tema teadvuse) ning transtsendentaalsuse.

¹²⁷⁵ Jungi käsitle kohaselt on Vari osa Minast, mis tõrjutakse alateadvusesse hirmust, et teised Mina enda sekka ei luba. Vari vastandub Personale ehk kõlblikule maskile, mida Mina endale loob, et teised ta omaks võtaks.

¹²⁷⁶ Antikatarsise puhul ei vabane virtuaalne lugeja lugemise käigust tekkinud pingest, olgu see dramaatilist või katartilist laadi.

Loomuldasa ei toimi endistviisi ka enesetapud – selle asemel, et tekitada uusi ekraane hävinud illusioonide asemele, muutub suitsiid vahendiks, mille abil tegelane saab vabaneda illusioonidest ning suunduda «eikusagile» või lõpmatusse, mis on eriti kallid Villiers' protagonistidele. Maeterlincki võimalikud vabaturmad võimendavad oluliselt tema fiktsionaalsete maailmade määramatust ning tähistavad hetke, kui tegelane pääseb teisele poole ekraani ehk transtsendentaalsusesse. Suitsiid ei deformeeri ega puhasta fiktsionaalset maailma – võiks öelda, et sümbolistlikud tegelased lihtsalt jätavad oma maailmad maha, mis tugevdab lõpustseeniga kaasnevat antikatarsist¹²⁷⁷.

XIX sajandi prantsuse draamade lugemist võib seega võrrelda liikumisega melodraama optimistlikust meelekindlusest sümbolistliku draama traagilise ebakindluseni, kiirest ja otsustavast vabaturmast võimalike enesetappudeni, katarsisest antikatarsiseni. Peab lisama, et sajandi kestel muutub draamas üha tähtsamaks Kujuteldava mõõde. Melodraamades avaldub see pigem konventsionaalsel kujul, ent sümbolistlikes draamades, mis on tihtilugu mõeldud lugejatele ja mitte teatrivaatajatele, muutub Kujuteldav fiktsionaalse maailma kandvaks mõõtmeks, mis suurendab ühtlasi veelgi teatritekstide lugemisele omast määratlematust. Sümbolistiku draamaga tulnud muutustes on aimata kaasaegsele draamale omaseid jooni. Tolles asendub surmaakt surmaolukorraga¹²⁷⁸ – teisisõnu muutub surm tegevuse raamistikuks, – ning käesoleva doktoritöö jätkuna võikski sarnase problemaatika ja meetodite valguses uurida kaasaegsete draamade lugemise dispositiivi, mis põhineb tihtilugu üksnes tegelaste hirmul või eksistentsiaalsel ängil, välistades kaastunde.

¹²⁷⁷ Villiers' draamades soodustab seda ka hirmu ja kaastunde olematus: tema tegelased on endast ning enda tegudest niivõrd teadlikud, et nendele ei saagi kaasa tunda. Maeterlincki dispositiivid põhinevad sealjuures võimsal kaastundel kõigi tegelaste vastu.

¹²⁷⁸ Vt Malachy T., *La Mort en situation dans le théâtre contemporain*, Paris : Nizet, 1982.

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE	9
AU LECTEUR	13
I LIRE LE THEATRE (QUAND MEME)	16
1. <i>LECTOR IN DRAMA</i>	18
1.1. SCENE VIRTUELLE, SCENE INTIME	18
Deux manières d’imaginer	20
Notre lecteur... ..	22
1.2. THEORIE(S) DES MONDES POSSIBLES	28
Mondes possibles, mondes fictionnels	30
Vers la mécanique des mondes possibles	33
2. DISPOSITIF DE LECTURE	38
2.1. OUVERTURE SUR L’IMPOSSIBLE	38
Qu’est-ce que le dispositif ?	38
Le nœud borroméen	43
2.2. COMPRENDRE, IMAGINER, ETRE FASCINE	50
S : comprendre	51
I : imaginer	56
R : être fasciné	63
3. DES MONDES POSSIBLES A LA MORT CERTAINE	68
3.1. DISPOSITIF « MULTIFOCAL »	68
Du côté des personnages	68
Identification	70
Catharsis	73
Lecteur, fiction, dispositif... ..	76
3.2. LE SUICIDE DRAMATIQUE	79
Prémises historiques	79
Prémises métaphysiques	81
II RECONSTITUER, DEFORMER, EPURER : L’ACTE SUICIDAIRE ET LA TRANSFORMATION DES MONDES FICTIONNELS DU MELODRAME	86
1. LE LECTEUR VIRTUEL DU MELODRAME	89
1.1. LE RSI DU MELODRAME	89
Espace-temps	89
Imaginaire	92
1.2. HABITER UN MONDE DE MELODRAME	93
Immersion, catharsis	93
Secret	96
2. RECONSTITUER LE MONDE EN SE DONNANT LA MORT	98
2.1. <i>LE SUICIDE OU LE VIEUX SERGENT</i> : VERTU MARTIALE CONTRE MELANCOLIE ROUSSEAUISTE	99
Débat	101

Suicide « égoïste »	105
Inquiétude, espoir	107
Secret du sacrifice	109
2.2. <i>LA NUIT DU MEURTRE</i> , OU « LE MONDE VA CHANGER DE BASE » ..	112
Traître ambitieux	113
La scène de la malédiction	116
Le dernier coup	117
Tyran mélancolique	118
Dévoilement intérieur	120
2.3. <i>MARIANNE</i> , OU LE RETOUR VERS LE PASSE IDEAL	122
Deux secrets	124
Révélation	125
Bouc émissaire	128
Catharsis « souillée »	130
2.4. <i>LE DRAME DE LA RUE DE LA PAIX</i> , OU ON NE BADINE PAS	132
Lecteur-observateur	134
Drame intime	136
Un charmant couteau-poignard	137
Dramaturgie du suicide	139
***	141
3. DEFORMER LE MONDE : LE SUICIDE PASSIONNEL	142
3.1. <i>VALENTINE</i> , OU LA SEDUCTION : UN TROU SANS FOND	143
Suicide sur scène	146
Déformation du monde	148
3.2. <i>HUIT ANS DE PLUS</i> , OU LES DANGERS DE L'IDEALISME	150
Accomplissement du rêve	152
Amour masqué	153
Dernière tentative	155
3.3. <i>L'ARLESIENNE</i> , OU GARE AU LOUP !	158
Petite chèvre blanche	160
Oubli impossible	162
Le réveil de l'Innocent	165
La catharsis jouissive	167
4. ÉPURER LE MONDE : LE SACRIFICE AU SERVICE DE LA MORALE	
CHRETIENNE	169
4.1. <i>CALAS</i> , OU LA FAMILLE IDEALE	170
Témoin impuissant	172
Martyre	176
4.2. <i>LA VENITIENNE</i> , OU LES MASQUES TOMBES	180
Masque et lumière	182
Réunion	183
Purgatoire	185

III MASQUES ET POETES : LE SUICIDE ROMANTIQUE	190
1. DECHIRE, DECENTRE : LE HEROS ROMANTIQUE ET SON LECTEUR	
VIRTUEL	190
Cercles spatio-temporels	191
Identité(s).....	193
2. MASQUES SANS POETE : SUICIDES HUGOLIENS	196
2.1. <i>HERNANI</i> : L'HONNEUR A DOUBLE TRANCHANT	199
Masques protecteurs	200
L'être amoureux	202
Lecture dynamique	204
Scène hugolienne	208
Le suicide	211
***	215
2.2. <i>RUY BLAS</i> : L'HOMME ET LE DIABLE	216
Le masque et la liberté	217
Le couple amoureux	220
« J'étais tourné vers l'ange et le démon venait »	223
***	227
2.3. <i>LE SUICIDE</i> : QUAND LA MORT VOLONTAIRE VIENT A L'APPEL	228
Fragment philosophique	229
Fragment ironique	230
Disparition du monde	232
3. POETES SANS MASQUE : AYEZ PITIE !...	233
3.1. « JE NE SUIS POINT UN GENTILHOMME » : <i>ANDRE DEL SARTO</i> DE	
MUSSET	234
Imaginaire	235
Homme faible	238
Court-circuit temporel	241
3.2. « NI VIVRE NI MOURIR ENFIN ! » : <i>ANTONY DE DUMAS</i>	243
Drame de l'incertitude	244
Drame sans présent	247
Lecteur inquiet	249
3.3. « J'AVAIS ETENDU SUR MOI LA SOLITUDE COMME UN VOILE, ET	
ILS L'ONT DECHIRE » : <i>CHATTERTON DE VIGNY</i>	252
Dispositif « intime »	253
Personnage-narrateur	256
Amour dévoilé	257
Écrans détruits	259
La mort du poète	261
***	263

IV POURSUIVIS PAR LEUR OMBRE : LE SUICIDE DANS LES	
DRAMES DE ZOLA	266
1. ZOLA DRAMATURGE ET SON LECTEUR VIRTUEL	268
1.1. NATURALISME MELODRAMATIQUE ?	268
1.2. OUBLI ET MENSONGE	271
2. VICTIMES DU PASSE : MADELEINE, THERESE, RENEE	274
2.1. <i>MADELEINE</i> : « SEIGNEUR DIEU ! JE ME SOUVIENS... »	274
Résurrection	276
Persona et Ombre	278
Force des souvenirs	279
« Dieu le Père n'a pas pardonné ! »	282
2.2. <i>THERESE RAQUIN</i> : « ... LE CAUCHEMAR ETOUFFANT ET	
SINISTRE... »	287
La Chose	289
Immersion et répulsion	294
2.3. <i>RENEE</i> : « ... ET LA MORT, A MES YEUX ENLEVANT LA	
CLARTE... »	299
Conflit intime, conflit tragique	301
Vérité et rédemption	306
3. ADAPTATIONS DU SUICIDE « NATURALISTE »	311
3.1. THEATRISATION DU SUICIDE	312
La scène de roman... ..	312
...sur la scène théâtrale	316
3.2. DRAMATISATION DE LA MALADIE	318
La « nouvelle Phèdre »	318
Le hasard et la nécessité	322
3.3. ENJEUX DE LA CATHARSIS	327
***	330
V LES THEATRES DE L'AME : LE SUICIDE DANS LE DRAME	
SYMBOLISTE	332
1. LE DRAME SYMBOLISTE ET SON LECTEUR VIRTUEL	333
1.1. LE DISPOSITIF SYMBOLISTE : A LA FRONTIERE DU	
TRANSCENDANT	333
L'âme et l'espace	334
Cercles dissipés	336
1.2. L'IMAGINAIRE ET L'ACTION DRAMATIQUE	338
2. LE SUICIDE, LE REVE ET LE SUBLIME : LA MORT VOLONTAIRE DANS	
LES UNIVERS VILLIERIENS	342
2.1. <i>LA REVOLTE</i> : « TROP TARD : JE N'AI PLUS D'AME ! »	344
Masque impeccable	345
L'effraction de l'Imaginaire	347
Entre deux mondes	349
Anticatharsis	352
***	355

2.2. <i>AXÈL</i> : « ...A CHACUN SON INFINI ! »	356
Renonciateurs	358
Sara la taciturne	360
Subversion du modèle tragique	365
Maître Janus	369
L'accomplissement du dispositif	371
Du côté du lecteur (virtuel)	374
Fusion des mondes	377
« ... en notre même Infini ! »	381
Les délivrés ?	384
***	387
3. CHUTES : LA MORT CHEZ MAETERLINCK	388
3.1. <i>ALLADINE ET PALOMIDES</i> : « ILS NE FONT AUCUN EFFORT POUR SE SAUVER »	392
Conscience et violence	394
Tristesse majestueuse	396
Incarnation du mystère	398
La mort douce	400
3.2. <i>AGLAVAIN ET SELYSETTE</i> : « ... J'IRAI PRENDRE L'OISEAU VERT... »	404
L'éveil de l'âme	404
La tour et l'oiseau	408
La vérité ?	411
3.3. <i>INTERIEUR</i> : « ELLE VIVAIT CE MATIN ! »	414
Les possibles et l'impossible	416
Monde abandonné	420
Le moi et l'autre	421
***	424
CONCLUSION	425
1. MONDES EN CHANGEMENT	425
MELODRAME	426
DRAME ROMANTIQUE	427
DRAME NATURALISTE	428
DRAME SYMBOLISTE	429
2. DISPOSITIF ET SCENE	431
THEATRALITE DU SUICIDE	432
« ... S'IL VOUS PLAÎT LEVEZ LE RIDEAU... »	434
BIBLIOGRAPHIE	440
ŒUVRES DU CORPUS	440
MELODRAMES	440
DRAMES ROMANTIQUES	440
DRAMES NATURALISTES	441
DRAMES SYMBOLISTES	441
ÉCRITS CRITIQUES SUR...	441

... LE MELODRAME	441
... LE DRAME ROMANTIQUE	442
... LE DRAME NATURALISTE	443
... LE DRAME SYMBOLISTE	443
ECRITS CRITIQUES, OUVRAGES PHILOSOPHIQUES	444
THEATRE (ECRITS ANTERIEURS AU XXe SIECLE)	444
THEATRE (ECRITS CRITIQUES ET THEORIQUES MODERNES ET CONTEMPORAINS)	444
THEORIE DES MONDES POSSIBLES	445
MORT ET SUICIDE : HISTOIRE, PHILOSOPHIE, ETHIQUE, LITTERATURE	445
THEORIE DE LA LECTURE, THEORIE DE LA LITTERATURE	446
PHILOSOPHIE	447
PSYCHOLOGIE ET PSYCHANALYSE	447
DISPOSITIFS ET THEORIE DE LA REPRESENTATION	447
OUVRAGES DE REFERENCE, DICTIONNAIRES ANCIENS, MODERNES ET CONTEMPORAINS	448
AUTRES ŒUVRES THEATRALES, LITTERAIRES, POETIQUES ET CINEMATOGRAPHIQUES CITEES HORS CORPUS D'ETUDE	448
SPECTACLES ET MISES EN SCENE CITES	449
ANNEXES	450
I. GLOSSAIRE	450
Catharsis / anticatharsis	450
Dispositif (écran)	451
Fascination	451
Identification, immersion	452
Identité du personnage (ipse et idem ; masque ; Moi, Persona, Ombre)	452
Lecteur	453
Monde fictionnel	454
Mouvement cathartique (tension dramatique, tension cathartique)	454
RSI	455
Scène	455
Suicide	455
Transformations du monde fictionnel	456
II. RESUME LONG	457
III. "LECTOR IN DRAMA. ENESETAPU, FIKTSIOONI JA KUJUTLUSVÕIME VAHELISED SEOSSED XIX SAJANDI PRANTSUSE TEATRIS". RESÜMEE...	465
TABLE DES MATIERES	472

CURRICULUM VITAE

Maria Einman
28 juuni 1988
maria.einman@gmail.com

HARIDUSTEE

- 2014–2018 Tartu Ülikool, germaani-romaani filoloogia (prantsuse keel ja kirjandus), doktoriõpe
2014–2018 Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, teatriteadus, doktoriõpe
2012–2014 Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, teatriteadus, MA
2011–2014 Tartu Ülikool, romanistika, prantsuse keel ja kirjandus, MA (*cum laude*)
2006–2010 Tartu Ülikool, romanistika, prantsuse keel ja kirjandus, BA

TEENISTUSKÄIK

- 2016–... Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, assistent (teatriaialugu, dramaturgia, uurimistöö metodoloogia)
2007–... Vabakutseline tõlkija (eesti, prantsuse, inglise, vene)
2009–2012 Tartu Descartes'i Lütseum, õpetaja (prantsuse keel ja kirjandus, uurimistöö metodoloogia)
2009–2011 Eesti-Prantsuse Leksikograafiaühing, Suure eesti-prantsuse sõnaraamatu artiklite koostamine

MUU TEADUSTEGEVUS

- 2007–... Prantsuse Teadusliku Instituudi liige
2010–2014 Eesti-Prantsuse Leksikograafiaühingu liige

PUBLIKATSIOONID

Einman, M. 2014. Viirastuse ja illusiooni vahel: Trooja Jean Racine'i traagilises dispositiivis. *Methis. Studia humaniora Estonica*, 14.

VALIK TÕLKEID

- Badjoko L., Clarens K., "Ma olin lapssõdur", Tallinn, Sinisukk, 2006.
Bakari B., Guendouz O., "Bahia, ime läbi pääsenu", Tallinn, Sinisukk, 2010.
Filliozat, I., "Leia rõõm enda sees. Õnnetunde kaudu elu mõtteni", Tartu, Otto Wilhelm, 2017.

CURRICULUM VITAE

Maria Einman
28 juin 1988
maria.einman@gmail.com

PARCOURS UNIVERSITAIRE

- 2014–2018 Université de Tartu, doctorat en langues et littératures germaniques, romanes et slaves (langue et littérature française)
2014–2018 Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, doctorat en études théâtrales
2012–2014 Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, études théâtrales, MA
2011–2014 Tartu Ülikool, langues et littératures romanes (langue et littérature française), MA (*cum laude*)
2006–2010 Tartu Ülikool, langues et littératures romanes (langue et littérature française), BA

EXPERIENCES PROFESSIONNELLES

- 2016–... Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, chargée de cours et d'enseignement (histoire du théâtre, dramaturgie, méthodologie de la recherche)
2007–... Traductrice indépendante (estonien, français, russe, anglais)
2009–2012 Tartu Descartes'i Lütseum, enseignante (langue et littérature française, méthodologie de la recherche)
2009–2011 Association franco-estonienne de lexicographie, rédaction des articles pour le Grand dictionnaire estonien-français

AUTRE

- 2007–... membre de l'Institut Scientifique Français
2010–2014 membre de l'Association franco-estonienne de lexicographie

PUBLICATIONS

- Einman, M. 2014. Viirastuse ja illusiooni vahel: Trooja Jean Racine'i traagilises dispositiivis. (« Fantôme ou illusion : la ville de Troie dans le dispositif tragique de Jean Racine ») Methis.
Studia humaniora Estonica, 14.

TRADUCTIONS

- Badjoko L., Clarens K., “Ma olin lapssõdur” (*J'étais enfant-soldat*), Tallinn, Sinisukk, 2006.
Bakari B., Guendouz O., “Bahia, ime läbi pääsenu” (*Bahia, la miraculée*), Tallinn, Sinisukk, 2010.
Filliozat, I., “Leia rõõm enda sees. Õnnetunde kaudu elu mõtteni” (*Les Chemins de la joie*), Tartu, Otto Wilhelm, 2017.

CURRICULUM VITAE

Maria Einman
28 juin 1988
maria.einman@gmail.com

EDUCATION

- 2014–2018 University of Tartu, Germanic and Romance Languages and Literatures (French language and literature), PhD
2014–2018 Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, theatre studies, PhD
2012–2014 Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, theatre studies, MA
2011–2014 University of Tartu, Romance Languages and Literatures, French Language and Literature, MA (*cum laude*)
2006–2010 University of Tartu, Romance Languages and Literatures, French Language and Literature, BA

PROFESSIONAL EXPERIENCE

- 2016–... Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, teaching assistant (dramaturgy, history of theatre, research methodology)
2007–... Free-lance translator (Estonian, French, Russian, English)
2009–2012 Tartu Descartes Lyceum, teacher (French and French literature, research methodology)
2009–2011 Estonian-French lexicography association, Editing of the estonian-french dictionary entries

OTHER

- 2007–... member of the French Scientific Institute
2010–2014 member of the Estonian-French lexicography association

PUBLICATIONS

- Einman, M. 2014. Viirastuse ja illusiooni vahel: Trooja Jean Racine'i traagilises dispositiivis (Between Delusion and Illusion: Troy in Jean Racine's Tragic Dispositive.) Methis.
Studia humaniora Estonica, 14.

TRANSLATIONS

- Badjoko L., Clarens K., "Ma olin lapssõdur", Tallinn, Sinisukk, 2006.
Bakari B., Guendouz O., "Bahia, ime läbi pääsenu", Tallinn, Sinisukk, 2010.
Filliozat, I., "Leia rõõm enda sees. Õnnetunde kaudu elu mõtteni", Tartu, Otto Wilhelm, 2017.

DISSERTATIONES PHILOLOGIAE ROMANICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS

1. **Anu Treikelder.** Le passé composé de l'ancien français : sémantique et contexte. Une étude sur corpus en contraste avec le passé composé en français moderne. Tartu, 2006, 238 p.
2. **Tanel Lepsoo.** Autorifiguuri avaldumine tänapäeva prantsuse näitekirjanduses: representatiivsest ise-subjektist efemeerse ise-subjektini. Tartu, 2006, 203 p.
3. **Klaarika Kaldjärv.** Autor, jutustaja, tõlkija Borgese autofiktsioonid eesti keeles. Tartu, 2007, 347 p.
4. **Reet Alas.** Les valeurs du conditionnel français et estonien. Tartu, 2012, 239 p.
5. **Triin Lõbus.** Aja kujutamine hispaaniakeelses narratiivis. Loomaailma konstrueerimine keele ajavormide kaudu. Tartu, 2012, 218 p.
6. **Merilin Kotta.** Manifestaciones del proceso de escritura en la narrativa breve catalana actual. Tartu, 2013, 258 p.
7. **Marge Käsper.** Présenter des ouvrages académiques en sciences humaines et sociales en français et en estonien. Pistes contrastives pour étudier les cultures discursives dans les comptes rendus de lecture français et estoniens. Tartu, 2017, 303 p.
8. **Mari Kruse.** La transferencia en personas plurilingües: los falsos amigos como un obstáculo y una oportunidad en la enseñanza y aprendizaje de lenguas extranjeras. Tartu, 2018, 234 p.